بسم الله الرحمن الرحيم

تم رفع هذه المادة العلمية من طرف أخوكم في الله: خادم العلم والمعرفة (الأسد الجريح) بن عيسى قرمزلي. ولاية المدية

الجنسية جزائرية

الديانة مسلم

موقعي المكتبة الإلكترونية لخادم العلم والمعرفة للنشر المجاني للرسائل والبحوث على

www.Theses-dz.com

للتواصل: رقم هاتف 00213771087969

البريد الإلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

حسابي على الفيسبوك: www.facebook.com/Theses.dz

جروبي: https://www.facebook.com/groups/Theses.dz

تويتر https://twitter.com@Theses_DZ

الخدمات المدفوعة

01- أطلب نسخة من مكتبتي



السعة: 2000 جيقا أي 2 تيرا !

فيها تقريبا كل التخصصات

أكثر من 80.000 رسالة وأطروحة وبحث علمي

أكثر من 600.000 وثيقة علمية (كتاب، مقالة، ملتقى، ومخطوطة...)

المكتبة مع الهرديسك بالدينار الجزائري 50.000.00 دج

المكتبة مع الهرديسك بالدولار: 500 دولار .

المكتبة مع الهرديسك بالأورو: 450 أورو

02- نوفر رسائل الأردن كاملة 20 دولار للرسالة الواحدة على https://jutheses.ju.edu.jo/default2.aspx

لا تنسوني بدعوة صالحة بظهر الغيب: ردد معي 10 سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم

اللهم صل وسلم على نبينا محمد .... بن عيسى قرمزلي 2016.

جامعة الجزائر
معهد اللغة والأدب العربى

نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين

بحث لنيل شهادة الماجستير

تقدمه : الاخضر جمعى تحت اشراف الدكتور محمد حسين الاعرجى

السنة الدراسية 83 - 84

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

اذا كان الميل النفسي الى دراسة الفلسفة والفلاسفة هو الذي كان السبب في اختيار هذا الموضوع ، فانه لولا عوامل توفرت لما أمكن تحديده بل اكتشافه ومن ثم اختياره كموضوع يلبّي حاجة في النفس أساسا ويستجيب لميل بالدرجة الاولى .

فلقد وقعت يدي على مقال للدكتور عمار طالبي في موقف ابن رشد من الشعر يعتبر الشعاع الاول الذي كشف لي عن أن للفلاسفة الاسلاميين حديثا في الشعر وان ظل المقال مقصورا على حدود بحث غائية الشعر لدى ابن رشد . غير أن كتاب الدكتور جابر عصفور : " الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي العربي " كاد يؤدي عندي الى تنمية فكرة الايمان بأن للفلاسفة الاسلاميين آراء في الشعر قد ترتقي الى مستوى نظرية . وقد تم هذا الاقتناع واكتمل عندما سألت الدكتور محمد حسين الاعرجي فيما اذا كان لهؤلاء الفلاسفة رأي في الشعر قد يتكامل الى مستوى نظرية ، واذ أجابني بالايجاب أردفت : هل يعلم أن رسائل - في المشرق العربي - تناولت هذا الموضوع أجابني - آنذاك - بالسلب ومن وقتها عزمت على المضيّ في تقصي وبحث ما يمكن أن يشكل نظرية للفلاسفة الاسلاميين في الشعر .

والواقع أن العنوان فرض نفسه عليّ من أول وهلة قرأت فيها شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو : " فن الشعر " ، واستقام في ذهني أن ما يقوله هؤلاء يؤلف - أو على الاقل يكاد - رأيا في الشعر يبحث في ماهيته ووظيفته ثم أداته . يمكن أن يرتقي الى نظرية متكاملة ينتظمها خيط خفي في مستوياتها المتعددة محكوما الى ما اصطلح عليه الفلاسفة " بالتخييل " .

والواقع أن الفلاسفة الاسلاميين الذين يشملهم عنوان البحث هم الكندي فالفارابي ثمّ ابن سينا وابن رشد . هؤلاء الفلاسفة الذين وضعوا شروحا لأعمال أرسطو ومنها كتابه " فن الشعر " خصوصا الثلاثة الاخيرين لأن أعمال الكندي ضائعة حتى الآن ، وان كان الرأي يدعونا الى الزعم أن فهم الفلاسفة

للشعر يرتد - أويكاد - الى أصول كندية أساسا . واذا كنا قد اقتصرنا على هؤلاء الاربعة فلأن ارتباطهم حميم بأرسطو ولكونهم من شراحه بالاضافة الى أن أصول آرائهم في الشعر مبثوثة أساسا في شروحهم كتاب فن الشعر وهذا الامر يكاد يقتصر عليهم على ما نعلم ،عدا ما يرويه ابن أبي أصيبعة من أن لابن الهيثم رسالة في الشعر ممزوجة من اليوناني العربي ،وان كانت هذه الرسالة ضائعة حتى الآن . واذا كانت شروح الفلاسفة الاسلاميين لكتاب أرسطو: "فن الشعر" تشكل أساس هذا البحث والقواعد التي قام عليها ،فان ما تناثر لهم من آراء في الشعر في أعمالهم الفلسفية المتنوعة والمنطقية منها بالخصوص شكلت روافد مثلت مصادر أساسية لهذا البحث ،خاصة أن الفلاسفة استعانوا بفلسفة أرسطو عامة في تحديد فهمهم للشعر ،خاصة المنطق والفلسفة الاولى (ما بعد الطبيعة) ،ثم الطبيعيات وعلم النفس منها بالخصوص ،بالاضافة الى ما تسرب وهم يبحثون في الاخلاق - الى الشعر من آراء خلقية فكان من ذلك أن تحدد المتطور الاخلاقي الذي تحكم في تصور الغاية من الشعر . ومن هنا مثلت فلسفتهم عامة وأقسامها المذكورة آنفا بالخصوص مصادر حاولنا تعقبها لنستكمل الاحاطة برأي الفلاسفة . ومع أن أغلب هذه المصادر متوفر لدينا الا أن غياب بعضها ومشقة الحصول على البعض الآخر جعل المهمة صعبة ،وان كنا وجدنا في مصادر الفلاسفة الأخرى تعويضا لما لم نحصل عليه .

والحق أن ما وضع من أبحاث في الموضوع نفسه لا يكاد يرتقي الى مستوى الاحاطة بنظرية الفلاسفة كاملة . فلم يقع بين أيدينا بحث متكامل يخص نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين . ومع ذلك لا نكاد نجانب الحق اذا ادعينا أن أغلب المفاتيح التي اجتزنا بها طلاسم الفلاسفة في بحثهم الشعر خاصة ماله علاقة بالمصطلحات الأرسطية التي أخذ بها الفلاسفة ويشحنونها بمعاني جديدة تعود الى ما خص به الدكتور شكري عياد الفلاسفة الاسلاميين من درس في كتاب أرسطوطاليس في الشعر ،واذا كان ما وضعه لا يعدو الاشارات والخطوط العريضة فاننا نزعم أن كل دراسة تتناول رأي الفلاسفة في الشعر تظل مدينة لآراء الدكتور شكري عياد في

الموضوع نفسه بالكثير . ومع أن كتاب الدكتور جابر عصفور : " مفهوم الشعر " الذي خصّ به دراسة مفهوم الشعر لدى ثلاثة من كبار النقاد العرب القدامى وهم : ابن طباطبا وقدامة وحازم ، وقد أفدنا من دراسة الباحث لحازم باعتبار أن آراء حازم ليست إلّا استثمارا لآراء الفلاسفة ، إلا أننا نرى أن بحث الدكتور عصفور لنظرية حازم في الشعر لا بد أن يسبق بحلقة أولى ، هذه الحلقة هي رأي الفلاسفة أنفسهم ، ولذلك اذ يتعقب الباحث السابق مفهوم الشعر لدى حازم لا يكاد يولي الاصول الفلسفية المرتدة الى أقسام الفلسفة الأرسطية أهمية نظرا لأن رأي حازم في الشعر استحال نظرية جمالية أساسا ، في حين ظلت مصادرها عند الفلاسفة أقرب ما تكون الى نبع الفلسفة . ومن هنا قام كل فصل من هذه الرسالة على قسم من الفلسفة المرتدّة الى أرسطو . مع كل ذلك أمدّتنا آراء الدكتور عصفور بكثير من الفائدة في محاولة قراءة أصول حازم المتمثلة في الفلاسفة الاسلاميين . أمّا مؤلف الدكتور عصام قصبجي : " نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم " الذي خصّ فيه الفارابي وابن سينا وابن رشد مع أفلاطون وأرسطو بحوالي تسعين صفحة محاولا تحديد مفهوم النظرية لدى كل فيلسوف على حدة ، فلم يكد يحيط إلّا بالنزر اليسير من آراء الفلاسفة الاسلاميين معتمدا على شرحهم لفن الشعر وحده ، مما أضعف آراءه ونتائجه وأوهن كثيرا من أحكامه ، وقد يشفع للباحث أن مؤلفه يشمل الفلاسفة والنقاد العرب القدامى في قسمه الاول النظري ، ويختصّ القسم التطبيقي بدراسة ما استحالت اليه فكرة المحاكاة لدى الشعراء ، فلم يكد يولي الفلاسفة الا وقفة عجلى .

ويبدو أن تحديد التصور الفلسفي للشعر يفترض مقابلته بما يقول اليونان وان كنا لا نستهدف من بحثنا مقابلة آراء الفلاسفة في الشعر بآراء أرسطو ، لأننا نفترض مسبقا - وقد نضع هذا الافتراض بعد ان اكتمل لنا تصور رأي الفلاسفة في الشعر - أن للفلاسفة رأيا لا ينتظر منه أن يكون صورة لما قال أرسطو لأن أرسطو اعتمد في صوغ فهمه للشعر على الاجناس الشعرية الموضوعية على حين كان هؤلاء الفلاسفة لا يعرفون هذه الاجناس . ومن هنا بنى الفلاسفة

الاسلاميون في محاذاة فن الشعر الارسطي رأيا في الشعر يرتد الى الفهم العربي أساسا وان طبعته الفلسفة الارسطية عامة بطابع من التعميم والتماسك . ومع ذلك أبقينا على جسور تربطنا بارسطو لنستكمل تحديد فكرة عبر مقارنة جزئية ، أو بسط رأي نقيض ، في حين حاولنا اثراء ما نعرضه من آراء للفلاسفة بآراء للنقاد العرب ومقابلتها لنحدد البون بين الموقفين أو التطابق .

ويكاد فهم الفلاسفة للشعر يتقارب على الاقل في الاصول بل تبدو حتى الفروع اعادة لما سبق أن قيل ، وان لم يمتنع أن يجدّ جديد دون أن يغيّر في مسار الفكرة الرئيسية . ومن هنا اصطلحنا على جمع آرائهم في نظرية الشعر عامة نتعقب عبرها تصورهم لحقيقة هذا النشاط الفعّال في شكل متكامل ، فكانت خطة البحث تنصرف الى مباحث هذه النظرية وليس الى فلاسفتها لأنها - كما قلت - تتقارب في الاصول وفي الفروع ومن هنا قسّمت البحث الى خمسة فصول ، خص الفصل الاول ببحث ماهية الشعر وحدّه يشرح طبيعة الشعر التي حددها الفلاسفة من خلال مصطلح : " التخييل " الذي يكشف عن أساسه المنطقي بوضوح باعتبار أن المقدمات التخييلية متمايزة من غيرها من المقدمات المنطقية الأخرى الها دفعة الى احداث يقين أو ظن أو غيرها . وبالاضافة الى الاساس المنطقي الذي يستند عليه المصطلح يبدو الشق النفسي واضحا أيضا ذلك أن التخييل مشتق من المخيلة ، التي هي وسط بين الحس والعقل وبالتالي تتلقى هذه القوة القول الشعري في شكل صور تعيد بناءها في الخيال ، ومن ثم تحدث الاستجابة لهذا القول اثر حدوث التأثير بهذا الخطاب ، وهذا يهب الشعر امكانية ايصال خطابه لطبقات شتّى من الناس ذلك أن خواص الشعر التخييلية توفر امكانية الفهم والاستيعاب للجمهور الذين لم تتح لهم فرص امتلاك القدرة على فهم التصديق . ولاستكمال ماهية الشعر لا بد من توضيح الفهم الفلسفي لفكرة المادة والصورة التي خص بها الفصل الثاني .

وفكرة المادّة والصورة التي تسربت من الفلسفة الى الشعر حدّدت المنظور الذي بواسطته وضّح الفلاسفة رأيهم في مضمون الشعر وشكله عبر هذه الثنائية

التي وان أباح المنهج رؤية قطبيها منفصلين الا أن ذلك لا يعني الاقرار بالفصل الدائم بينهما ، فالكائن الشعري متكامل يوجده الذوبان المتبادل بين عناصر الشكل والمضمون ، وان ظل للصورة الفعالية الحاسمة لأن بها يوجد الشيء .

والحق أن فكرة الصورة والمادة هي التي فسحت المجال للفلاسفة لدرس المضمون الشعري ، ومن ثم تصور الغاية من الشعر ، هذه الغاية التي تشكل الأساس الذي ينتظم كل نظرية الفلاسفة ، مع ذلك يمكن اختصارها في الالحاح على ضرورة الدعوة الى الاخلاق في الشعر . وكان موضوع بحث مهمة الشعر وغايته الفصل الثالث الذي تعقبنا فيه رأي الفلاسفة في غائية الشعر ومدى تصورهم لكل من وظيفة الامتاع والفائدة .

واذا كان الفصل الثالث يختص ببحث المضمون تقريبا أو الشق الهيولي من ثنائية المادة والصورة فان الفصل الرابع يختص بدرس الصورة والعناصر الجمالية المحدثة لها المجموعة في المحاكاة والوزن واللحن . . وكيفية تصور الفلاسفة للصورة الشعرية وموسيقى الشعر وصلة كل ذلك بدراساتهم في الموسيقى المحكومة كلها بمنظور الوظيفة والغاية ، ثم طبيعة اللحن الذي ينضاف الى القصيدة ومدى الصلة التي ينبغي أن تربطه بالغرض المقصود محاكاته وبالغاية المرجو احداثها .

ولاستكمال المفهوم استعرضنا تصور الفلاسفة للوحدة في القصيدة وهل تم لهم تحديد مفهوم للوحدة على غرار ما يقول أرسطو وما لليونان . أم أن في الموقفين اختلافا ؟ وكان موضوع بحث الوحدة في القصيدة الفصل الأخير من هذا البحث وهو الخامس .

أما المدخل الذي مهدنا به لفصول الرسالة فيكاد يدور حول المنتظر من أعمال الفلاسفة الاسلاميين في الشعر ، وهل ستظل انبثاقا لما في التراث العربي الاسلامي ، أم أنها ستكون قراءة معادة لأرسطو ؟ وحاولنا أن ننتهي فيه - بعد أن عبرنا تيارات النقد العربي القديم بايجاز - الا أن المنتظر من الفلاسفة هو رأي أصيل في الشعر ليس شاذا عما عرف العرب وان

بني بناء فلسفيا ساميا . وكانت فصول الاطروحة دليلا على هذا الافتراض الذي وضع في المدخل . وقد ألحقنا بالرسالة ملحقا حول نظرية الكندي في الشعر حاولنا أن نجتهد في استخلاص فهم أولي للكندي في الشعر اعتمادا على رسائله الفلسفية ومؤلفاته الموسيقية . ويبدو أن ما حصلنا عليه من آراء له في الشعر يكاد يدعّم الافتراض القائل أن أصول الفلاسفة في الشعر ابتداء من الفارابي ترتد الى الكندي .

وأخيرا ، وكما أني بدأت في المقدمة بذكر أستاذي الفاضل الدكتور: محمد حسين الأعرجي وأختمها به، فقد رعى هذا البحث منذ مقدماته الأولى عندما كان مجرّد تساؤل أولي ، الى أن اكتمل كائنا ولم يبخل طيلة هذه المرحلة بوقته وارشاداته وكتبه ، بل لم يكن يجد حرجا في أن أسأله حول مسائل في البحث في أروقة الجامعة أو أقسامها بل حتى في الشارع وأثقل عليه بالأسئلة والنقاش ولم أكن أجد الا صدرا فسيحا يقبل كل رأي تدعّمه الحجج . فأرجو أن تقرّ عينه بهذا البحث وجزاه الله عني خير الجزاء .

والله ولي التوفيق .

مدخل

لم يكن من اهتمامات مؤرخي النقد العربي القديم ايلاء تيار الفلاسفة الاسلاميين مكانة في المسار التاريخي لهذا النقد ، مع أن لهؤلاء الفلاسفة آراء في الشعر قد تتكامل الى مستوى تشكيل نظرية. وقد تم لهم وضع أصول هذه النظرية عندما كانوا بصدد وضع شروح لفلسفة أرسطوطاليس ومنطقه خاصة ، الا أن ارتباط آرائهم في الشعر بهذه الفلسفة واعتبار كتابي الخطابة والشعر - اللذين شرحهما هؤلاء الفلاسفة - من جملة منطق أرسطو حال دون ذيوع أعمالهم في أوساط النقاد والشعراء ، وظلت أعمال هؤلاء في الشعر والخطابة أقرب ما تكون الى الدراسات المنطقية تدور في أوساط المناطقة والفلاسفة بالخصوص حتى أسقطت أخيرا حتى من عداد هؤلاء ، فلقد اعتمد المناطقة المتأخرون في العالم الاسلامي اسقاط كل من الخطابة والشعر من جملة المنطق . وكما أن شروح الفلاسفة الاسلاميين لخطابة أرسطو وشعره ظلت غريبة - غالبا - عن أوساط النقاد والشعراء قديما ، انها لقيت المصير نفسه في تأريخ النقد العربي حديثا ، على الأقل حتى زمن متأخر. ((1))

ولقد عرف النقد العربي القديم اتجاهات شتى مثل بعضها عمق الأصالة اذ تمسك بالتراث ، ولم يمتنع لدى غيره الانفتاح على الثقافات الوافدة ، الا أن استكمال التصور لمستويات النقد العربي القديم يفترض قراءة هؤلاء الفلاسفة الذين نعتبرهم مستوى ناضجا في التنظير لهذا النقد والبلوغ بآرائه الجزئية مستوى من التعميم يشاكل دراسات فلاسفة الفن والجمال .

والحق أنه منذ نهاية القرن الثاني الهجرى وبداية الثالث بدأت التيارات النقدية تتبلور بوضوح في أوساط النقاد العرب القدامى ؛ فتيار اللغويين الذى ظلت نظراته في الشعر تتبلور في شكل مبادئ يمثل امتدادا الى حد كبير للنقد الجزئي الذى عايش الأدب العربي منذ النشأة . وبروز دور الكتاب والشعراء في تأصيل قيم فنية جديدة ، أو رفض لتقاليد قديمة أدى الى

---

1) نستثني من ذلك بعض الدارسين المحدثين كالدكتور احسان عباس في مؤلفه : تاريخ النقد الادبي عند العرب .

إحداث نوع من التجديد في مواضيع الشعر وكاد يزعزع ولو شكليا تقاليد راسخة من قديم،ويمكن تلمس أعماله في نقد بشار وأبي نواس،في حين يبدو تأسيس نظرات حول طبيعة الكتابة الديوانية وخصائصها نوع من التقعيد للكتابة النثرية . وفي نفس المسار بدأت تتبلور الدراسات البلاغية المعاضدة للنقد في أوساط المتكلمين الذين دفعتهم مواقف عقائدية الى اقتحام ميدان البلاغة للدفاع عن الاسلام والقرآن ضد المتهجمين عليهما ، خاصة أن الصراع دار في بعض جهاته حول طبيعة الصياغة البيانية في القرآن .

وإذا كان تيار الأدباء يمثل الدعوة الى توسيع قيم فنية جديدة فرضها التطور، فان رواد الاتجاه اللغوى الذى يشكل الحضن الذى تولدت فيه الدراسات اللغوية عامة يكشفون الاحساس بعمق مسؤولياتهم تجاه اللغة وضرورة صيانتها وحمايتها من ألوان التهديد .وليس من المستبعد أن يكون هذا الموقف وليد خلفية عقائدية نظرا لأن العربية لغة القرآن، فقد : ((كان دور اللغويين هاما في جمع الشعر وروايته، وجمع اللغة ووضع النحو والعروض فكانوا يعتبرون أنفسهم حفظة اللغة ، والقومة على الشعر وروايته . ولم يعتدوا بالشعر الا اذا جرى على مقاييس اللغة ووقفوا أمام المحاولات الحديدة بالمعارضة والثلب)) . ((1))

ومع أن الاقرار عام بأن كل دراسة جزئية في النقد العربي مردها اتجاه اللغويين في البحث فاليهم يعود تكريس مفهوم البيت الواحد والنظرة الى القصيدة عبر هذا المنظور باعتبارها كلا يتشكل من وحدات مستقلة، وتكريس النقد الجزئي المستند على ضرورة الاستقامة النحوية في اللفظ ، وملاءمة الصياغة للمألوف وغير ذلك من هذه النظرات بما يدعمها من ضرورة تلمس المطابقة بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الخارجية أو اعتماد العقل أساسا في نقد الشعر الا أن ارتكاز هذا الأساس قام أيضا على أصول فنية بدأت تتضح من قديم .ففي نهاية القرن الثاني الهجرى بدأت تتبلور مبادئ اعتمدها اللغويون في النقد ، ولو وقفنا عند الأصمعي باعتباره من أبرز هذا

1) د محمد رضوان الداية ،تاريخ النقد الادبي في الاندلس،ص: 240

الرعيل لاكتشفنا أن النقد لديه كان يقوم على آراء نظرية تنتظم تصوّر هؤلاء لحقيقة الشعر وتشكل بالتالي مرتكزات في نقده، أجملها بعض الباحثين في مبدأ الفحولة والفصل بين الشعر والدين وغيرها. ((1)) والواقع أن هذه المبادئ ظلت مستلهمة في هذا التيار، وطبقات ابن سلام ليست الا تطبيقا ناضجا لمبادئ اللغويين وآرائهم في الشعر.

ومنذ النصف الثاني من القرن الثالث الهجري عندما كان تيار البلاغة اليونانية يجد طريقه في الثقافة العربية فيبرز في النقد الادبي اتجاه متأثر بالدراسات اليونانية، يواكبه كذلك اتجاه المتكلمين، بدأت دراسات اللغويين تبتعد عن ميدان البلاغة والنقد وتأخذ مجراها للتخصص في الدراسات اللغوية البحتة وترك البيان لأهله، فقد: ((ظل للغويين نشاطهم حتى نهاية القرن الثالث الهجري ولكن لم ينحسر عن دراسات خصبة، فقد كانوا محافظين محافظة شديدة ولم يكن يعنيهم الا أن يقيسوا الكلام بالمقاييس العربية الخالصة، فلم يحاولوا أن يطلعوا على آراء الأمم الأجنبية في البلاغة، وأيضا فانهم لم يحاولوا أن يدعموا عقولهم بالتفكير الفلسفي على شاكلة المتكلمين... وكلنا نعرف كيف نشط البحث اللغوى في القرن الرابع عند أبي علي الفارسي وتلميذه ابن جني ولكن نشاط يتصل بالكشف عن فقه اللغة والمعرفة بأسرارها، وقلما اتصل بأبحاث البلاغة والفصاحة)). ((2))

غير أن نشاط المتكلمين اطرد في القرن الرابع لتتولد عنه دراسات الاعجاز بتياراتها المختلفة، ودراسات الاعجاز ليست مبحثا كلاميا بحتا— وان كانت ذات هدف عقيدى صريح — فقد أثرت هذه الدراسات البلاغة والنقد، وظلت تنضج وتتعمق رغم تباين الفرق التي أصلت لها الى أن انتهت أخيرا في تشكيل عميق متكامل في نظرية النظم الجرجانية، التي وان كانت تدليلا على الاعجاز القرآني الا أنها نظرية جمالية أيضا. والحق أن البحث عن دليل الاعجاز ارتبط بالدراسات البلاغية، فقد عني أهل الكلام بالكشف بلاغيا عن سر الاعجاز القرآني، وهذا المنطلق هو الذى جعل الدراسات البلاغية تنضج

---

1) ينظر: د احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص: 49 وما بعدها.
2) د شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص: 62 — 63

لدى هؤلاء بالاضافة الى أنها تأسست لديهم فقد : ((كان المتكلّمون الذين تناولوا مسألة الاعجاز فريقين : المعتزلة وفيهم الجدل والنظر على مقاييس التزموها، وكانوا فرقا كثيرة تلتقي عند الأصول وتختلف في أشياء قد تكون جوهرية أيضا، وكان لبحوثهم في اعجاز القرآن أهميّة كبرى لأنهم شغلوا بالقرآن أيضا من وجه آخر يتعلق بـ(خلق القرآن) . والفريق الثاني : الأشاعرة، وهم أعداء المعتزلة من حيث الموضوعات الكلامية، والخلاف بينهم شديد ولدود وشعب، ولكن كلا الفريقين أسهم في معالجة فكرة الاعجاز، وأغنى المكتبة النقدية بالدراسات الجانبية، في حين أن ازدهار الدراسات البلاغية يعتمد في معظم جوانبه على جهود المتكلمين، الأشاعرة والمعتزلة على حدّ سواء)) . ((1))

وفي محاذاة هذا الاتجاه برز جانب آخر في الدراسات البلاغية ومع أنه يهدف الى اتمام الجهود التي أصّلها المتكلّمون في ميدان البلاغة، الا أنه لا يبتغي من وراء بحثه البياني تعليلا لظاهرة الاعجاز بقدر ما كان يعنى بتحديد خصائص التصوير الفنّي في الشعر والنثر : ((ذلك أن بعض المتأدبين عني بدرس صناعة الشعر وصناعة النثر وبيان ما يجري فيهما من صور البيان والبديع، وهو درس لا يقصد به الى بيان اعجاز القرآن ولا الى نقد مقارن بين الشعراء ولا الى تطبيق نظريات أرسطو والفكر اليوناني على البلاغة العربية . وخير ما يمثل ذلك كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري والعمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني . وقد مضى ابن سنان الخفاجي يدرس فصاحة الكلام في كتابه سرّ الفصاحة درسا منهجيا دقيقا)) . ((2))

ثم تبلور اتجاه آخر اهتم بالموازنة بين الشعراء، وترعرع في حضن الصراع بين القدماء والمحدثين . والحق أن هذا الصراع بدأ يبرز منذ العصر الأموي في الشعر عندما تمعّقت لدى هذا التيار الشعري روافد الثقافات الدخيلة واعتماد المعاني العقلية والفلسفية كمضامين في الشعر مع ما يدعمها من ألوان البديع، مقابل الاتجاه العربي القديم الذي يأخذ بمبادئ عمود الشعر ويأنف من الاغراق في المنطق والبديع . ومع أن أعمال هذا الاتجاه تعود الى

---

1) 5 محمد رضوان الداية . تاريخ النقد الادبي في الاندلس، ص: 55 2 هـ 256

2) د شوقي ضيف . البلاغة تطور وتاريخ . ص: 140

ما قبل القرن الرابع الهجري الا أنّها تعمّقت في هذا القرن في دراسات نقدية متكاملة تبدو نماذجها في الموازنة والوساطة، اذ: ((بينما كان المتفلسفة يضمنون قواعد نقدهم المستمدّة من أرسطوطاليس والفلسفة اليونانية كان ينعقد غبار شديد لمعركة حامية الوطيس بين أنصار القديم والجديد في الشعر العربي، وكانت هذه المعركة تستمد من قواعد النقد العباسية التي شاعت بين الأدباء، وبين اللغويين المحافظين، ثم بين المتكلّمين المجدّدين كما كانت تستمد من رقي العقل العربي الذى أخذ يخضع كل شيء للبحث والدرس العميق)) ((1)).

لكن اذا كان الاتجاه اللغوى يمثل الأصالة في النقد العربي القديم والنقد الموازن لا يكاد يشكل الا نضوجا للتيار العربي المستلهم لعمود الشعر والواقف ضد الاتجاه الفلسفي الذى يأخذ عن الاغريق صراحة، فالى أى مدى ابتعد التيار الكلامي والتيار الفلسفي عن هذه الأصالة وغرقا في الثقافة الوافدة؟ اذا كان الاقرار بأن الدراسات البلاغية نشأت مع المتكلّمين فان الاقرار أيضا باطّلاع هؤلاء على الثقافات الأجنبية وارد، ومن يرجع الى بيان الجاحظ ينكشف له المامه ببعضها للهند والفرس خاصة من بلاغة.

الحق أن المرء يمكن له تلمس بذور نشأة البلاغة في أعمال اللغويين قبل الجاحظ، ويشير ابن المعتز في بديعة صراحة الى مبحث التجنيس لدى الأصمعي، بل يمكن للمرء أن يلتمس أصول مبحث المعاني لدى النحويين الأوائل. فكأنّ الدراسة البلاغية ارتبطت بمباحث اللغويين عامة، وتطبّعت هذه الدراسات منذ البداية بطبيعة اللغة العربية، وان أخذت شكلا من الاستقلال لدى أعمال المتكلّمين الا أنّها ترعرعت في حضن المعارف اللغوية منطبعة بخصائص هذه اللغة وباتجاهات هذه الدراسات. ومن هنا يبدو أن اقتطاع البلاغة من شجرة الدراسات اللغوية عامة جناية على البلاغة نفسها. بالاضافة الى أن الأساس العقيدى الذى أسّس معظم البحوث في اللغة منذ النشأة لوّن الدراسات البلاغية نفسها، وهذا يؤكد خصوصية النشأة كما أنّه سيطبع

---

1) د شوقي ضيف. النقد. ص: 77

حتما هذا الفرع المعرفي في الثقافة العربية بطابع خاص، مع الاقرار بما سيصدم به من بلاغة وافدة بعد حين بحيث : ((ان معرفتنا بآراء الجاحظ في البديع تيسّر لنا الوصول الى استنتاج آخر هام جدا يتعلق بقضية نشوء البديع العربي . وسيان أن اعتبرنا مؤلفات الجاحظ الأولى في هذا الميدان أو رحنا نبحث عن سوابق لها فيما تفرق من ملاحظات اللغويين والنحويين والشراح . ففي كلا الحالين يجب الاعتراف بأن البديع العربي نشأ على أساس دراسة اللغة العربية نفسها لا بتأثير فكرة مجردة . فمن مثال الجاحظ نرى كيف نشأ البديع وكيف تطور المعنى اللغوى البسيط للكلمة بعد تذبذبات وتغييرات كثيرة ونشأ منه المعنى الخاص الذى أزال المعنى العادى ازالة تامة من السيكولوجيا اللغوية . وما تحليل الأمثلة عند ابن المعتز والجاحظ الا دليل مفحم على أن البديع العربي قد قام في بادئ الأمر على أسس لغوية . ولعل هذا ما يفسّر كون البديع السيكولوجي الأرسططاليسي لم يترك مطلقا أى أثر طويل الأمد في العرب وظل بعيدا عن الباحثين في الأدب) . ((1))

لكن اذا كانت نشأة البلاغة تمتد الى أصول لغوية قديمة، فان احتكاك المتكلّمين بالمعارف اللغوية لدى الأمم معروف . وهذا اذ يقطع باطّلاع هؤلاء على ما وصلهم من بلاغة الأجانب فانه لا يعني أنهم أصّلوا لدراستهم البلاغية على غرار ما لهؤلاء ، خصوصا أن ما تسرّب من بلاغة هندية وفارسية وصحب تأصيل مبحث البلاغة في الثقافة العربية لا يعدو معارف أولية ، وقبل أن يتاح للعرب في النصف الثاني من القرن الثالث الهجرى نقل خطابة أرسطو الى العربية ، وفي بداية الرابع ترجمة كتاب الشعر . ومع ذلك لا يستطيع الباحث أن يقطع بعدم تسرّب شيء من معارف اليونان البلاغية للمتكلمين قبل تاريخ ترجمة أعمال أرسطو . فيمكن أن يعد جدال المتكلمين مع نصاري السريان خاصة ، سبيلا الى الاطّلاع على شيء من بلاغة اليونان ، والسريان على علم ببلاغة اليونان ، ويعرفون أعمال أرسطو وخطابة السوفسطائيين . لكن كل هذا لا يقطع بانتفاء الأصالة في دراسات المتكلّمين خاصة أن الموقف العقائدى

1) كراتشكوفسكي ، دراسات في تاريخ الادب العربي ، ص: 45 — 46

يفرض عليهم الحذر من التبعية للدخيل والحيطة فيما يقرأون للأجانب: ((وما من شك في أنهم أفادوا من الاحتكاك بالثقافات الأجنبية من فارسية وهندية ويونانية. ولئن كان القطع بالتأثير المباشر على الفكر العربي من حيث علم الكلام عامة في هذه المرحلة، يحتاج إلى أدلة ودراسات عديدة؟ فان مما لاشك فيه أن الاحتكاك بالشعوب الأخرى وثقافاتها بعث في المفكرين المسلمين الهمة، وفتح أمام أذهانهم سبل الاختراع والابداع)) . ((1))

وطبيعة المواجهة بين المتكلمين وأصحاب الملل من أعداء الاسلام ربما فرضت على المتكلمين أسلوبا خاصا في نحت المصطلح البلاغي، بالاضافة الى أنهم قد يجدون في ملاحظات اللغويين قديما سندا في الامتداد بتأصيل البلاغة الى قديم والاستعانة بهذه الملاحظات في وضع المصطلح نفسه. الا ان الحذر الذى يطبع بعض المواقف في الاقرار بأصالة نشأة البلاغة عند العرب، يمحي في بعض الآراء التي تؤمن بفكرة هذه الأصالة. فيرى كراتشكوفسكي أن : ((إن الهند أيضا فضلا من اليونان، يجب أن ندخلها في دائرة استقصائنا. فقد تسرب الى الأدب العربي بوساطة الادب الفارسي كثير من المواضيع الادبية الهندية وكان للطب الهندى كثير من الأنصار في بلاط خلفاء بغداد. وتعرف أسماء بعض الأطباء الهنود الذين انتقلوا الى العاصمة بفضل البرامكة. ومع كل ذلك يجب أن ننفي تأثير الهند في البديع العربي. فنحن لا نستطيع تقرير الأطر الزمانية كما أن القليل مما وصل الينا من الأقوال التي تعزى الى الهنود في مجال البلاغة والبديع يترتب علينا حتى الآن أن ننكر صحته. أما التأثير اليوناني فأجدر بالبحث. ومع أن هذه المسألة شديدة التعقيد الا أن شرحها أكثر امكانا بكثير لأن لدينا في هذه الناحية مواد أوسع. وسنرى فيما يلي أن النتيجة هنا مماثلة. فالبديع اليوناني لم يؤثر مباشرة في نشوء البديع العربي وتطوره)) . ((2))

ومع أن الاقرار بعدم اطلاع الجاحظ على خطابة أرسطو بات مؤكدا لأن هذه لم تترجم الا بعد وفاته، الا أن كل ذلك لم يمنع بعض الباحثين من أن يرجح :

---

1) د محمد رضوان الداية . تاريخ النقد الادبي في الاندلس، ص: 244
2) كراتشكوفسكي . دراسات في تاريخ الادب العربي . ص: 34 - 35

((أن الجاحظ أطّلع على كتاب الخطابة الذى ترجمه" اسحق بن حنين")) (1).
والحق أن كثيرا من الأحكام يصدرها الباحثون معتمدين في ذلك المشابهة الظاهرة فقط دون تقصّ تاريخي ، فيكفي توافق بعض مسائل البحث لدى البلاغيين العرب واليونان لاصدار حكم بالنقل أو التأثير، ويصل التطرف ببعض الباحثين الى الاقرار بأن البلاغة العربية ارتبطت بالدراسات الأجنبية منذ البداية وأن العرب أخذوا هذا العلم عن غيرهم وهضموه حتى التمثل فيجزم طه حسين أنه: ((ليس من بين العلوم العربية الدخيلة علم كالبيان هضمه العرب واستمرءوه، وبخاصة من أواخر القرن الثالث الى نهاية القرن الرابع)) (2).

واذا كان أمر علماء البيان من البلاغة اليونانية عامة على هذا الشكل فان الفلاسفة الاسلاميين أحرى بالارتباط العميق بهذه البلاغة خاصة في قسمها المتّصل بالأسلوب، الآن الأمر يبدو على خلاف ذلك لدى البعض الآخر من الباحثين ، حيث يرى الدكتور محمد سالم وهو بصدد بحث علاقة الفلاسفة الاسلاميين بالبلاغة اليونانية عامة وقسم الأسلوب من بلاغة (خطابة) أرسطو خاصة أن : ((الكتاب الثالث الذى يبحث في الأسلوب، وهو موضوع لم يتعمّق في تفهّمه فلاسفة العرب لاختلاف صنوف البيان عند الأمتين)) (3).
واذا كان موقف الفلاسفة الاسلاميين من قسم الأسلوب في بلاغة أرسطو هكذا وهم أقرب الى ثقافة اليونان، فالأمر ينبغي أن يكون أبعد مع النقاد الآخرين.

لكن يبدو أن المقارنات بين البلاغة العربية واليونانية لا تعدو الظاهر لدى كثير من الباحثين. والحق أن ملابسات نشأة هذا العلم في الأمّتين متباينة، بالاضافة الى أن البلاغة كعلم لم ينشأ مفصولا عن غيره من العلوم ، وبالتالي فتحديد الصلات بين البلاغتين يفترض أشكالا من المقارنة والبحث أدقّ وأشمل فـ : ((من له أدنى اهتمام بالبلاغة اليونانية يعرف أن المقصد منها لم يكن هو المقصد الذى وجّه عمل البلاغيين العرب. واذا اختلف المقصد فان الظاهرة المشتركة (مثلا المجاز) تأخذ معنى وبعد فريدين في كلتا

---

1) د سلامة ابراهيم . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . ص: 89
2) د طه حسين . مقدمة كتاب نقد النثر. ص: 14 — 15
3) د محمد سليم سالم . تصدير: كتاب المجموع . . . في معاني كتاب ريطوريقا . ص: 4

البلا فتين .البلاغة اليونانية تبلورت في جو الديموقراطية ،أعني في جو تحتل فيه الساحة العمومية حيزا كبيرا من الحياة .كان المقصود منها التحكم في الخطاب والا حاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادرا على التأثير في الجمهور ... لم يكن هم البلاغيين العرب(الذين عاشوا في جو مخالف لجو الريطوريقا) ابراز قوانين انتاج الخطاب، وانّما قوانين تفسير الخطاب، كان الا هتمام ينصب بالدرجة الأولى على تفسير القرآن وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيرا يتفق عليه الجميع؛ بالاضافة الى هذا كانت هناك حاجة الى تدعيم عقيدة الا عجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص. .المقارنة ينبغي أن تكون شمولية لأنّها اذا اكتفت بالتفاصيل فانّها لن تصل الا الى نتائج خادعة .لا يكفي أن نرى بلاغيا عربيا ،أثناء كلامه عن الا ستعارة والتشبيه ، يمثل الرجل الشجاع بالأسد ،كما فعل أرسطو ، لكي نتسرّع ونقول ان تأثيرا قد حدث ...)) ((1))

والحق أن الذى دفعنا لاثارة هذه المسائل المرتبطة بنشأة البلاغة وما يتعلق بها من ظروف وملابسات هو محاولة ادراك انجازات الا تجاه الكلامي في البلاغة وبالتالي في النقد ،خاصة أن هاتين الفعاليتين لم يكن الفصل بينهما حاسما عند العرب على الأقل في البداية ، لنمهّد بذلك الى الحديث عن اتجاه الفلاسفة الاسلاميين الذى وان ارتبط ببحث نظرية الشعر عبر شروح فن الشعر لأرسطو الآن ذلك لم يضعه في منعة من الأثر البلاغي خاصة أن هؤلاء شرحوا كتاب الخطابة أيضا .

والحق أن محاولة استخلاص نظرية في الشعر عند العرب تقتضي تجريد كثير من تصنيفاتهم من تفاصيل البحوث البلاغية كعلم الى محاولة اصطياد مبادئ لنظرية في الشعر . واذا كانت علاقة النقاد والبلاغيين العرب ببلاغة اليونان ومدى تأثرهم بها أو استقلالهم عنها مثيرة لكثير من الجدل ، الا أننا نزعم أن الأصول التي شكلت نظرية العرب في الشعر ظلت في منعة من اليونان وغير اليونان .واذا كان للبلاغة الوافدة أن تؤثر في عناصر جزئية في هذه

1) عبد الفتاح كيليطو.الادب والغرابة . ص: 54 - 55

النظرية على مستوى فهم الصورة مثلا ، فان المادة الشعرية التي تأسست عليها الآراء النقدية وقادت التفكير النظري ظلت عربية وبالتالي فرضت مبادىء وتصورا للابداع عربيا .

فالتيار الفلسفي الذى تأسس اثر نقل كتاب الخطابة وكتاب الشعر بما يرفدهما طبعا من فلسفة يونانية عامة وأرسطاليسية خاصة ، وبرز لدى ابن طباطبا وقدامة وابن وهب تكشف أعمال مؤصليه الطابع المنطقي والفلسفي بشكل صريح ، لكن هذا لا يعني أن رواد التيار الفلسفي في النقد العربي وضعوا فهما للشعر على غرار ما لليونان ، بل يبدو أنهم استعانوا بالفلسفة والمنطق ليضعوا فهما عميقا للشعر العربي ، أو يؤصلوا علما للشعر يؤسس فهما دقيقا لطبيعته ويحدد بالتالي معيارا لقياس جماله وجودته دون أن يغادر التراث ، وحتى لو افترضنا أنهم استفادوا لا من الفلسفة اليونانية فحسب بل من خطابة أرسطو وشعره ، فهل معنى ذلك أنهم وضعوا فهما للشعر مطابقا لما عند اليونان؟ نحن نزعم أن الطابع المنطقي الذى ينتظم أعمال هؤلاء وخاصة قدامة وابن وهب ، وظاهرة التعميم التي تطبع أعمالهم باعتبارها شكلا أرقى في التأليف النقدى لم يصله العرب قبلهم ، والاشكالات التي انطلقوا منها وفرضت عليهم وضع مؤلفاتهم ، كاشكال الصراع بين القديم والحديث أو ايجاد مخرج للشاعر المحدث من أزمته أو وضع علم للشعر يكشف جيده من رديئه ، كل ذلك لا يخرجهم من دائرة الفهم العربي للشعر ، وان لوّن أعمالهم بطابع منطقي ووهبها الفهم الفلسفي شكلا ساميا من التعميم والتماسك المؤسس على منهج صارم . والمادة الشعرية التي اعتمدوها في البحث مادة أفرزها التراث وبالتالي ظل تصوّرهم لقضايا كالوحدة في القصيدة ، أو الصورة الشعرية ، أو طبيعة الشعر من عمق هذا التراث ، حتى وان بدت أنماط من البحث المنطقي تحكم تصورهم كبحث التناقض أو فساد التقسيم ، أو غير ذلك ، الا أن الأساس المنطقي الذى قاد البحث قام على مادة عربية وبالتالي وان أعان في وضع فهم دقيق لها الا أنه لم يغير من المفهوم المتولد عنها لحقيقة الشعر .

وانطلاقا من التصور السابق يصبح التضارب في مثل هذه الأحكام بالنسبة الينا شكليا، يرى الدكتور طه حسين وهو بصدد بحثه في علاقة قدامة بأرسطو معلقا على التعريف الذي وضعه في مدخل نقد الشعر بقوله: ((اذا كانت هذه العبارة تدل على منتهى التفكير الفلسفي، فهي من غير شك لا تفيد أن المؤلف قد فهم (كتاب الشعر) أو أنه على أقل تقدير يقل عنه)) ((1)). في حين يقرر الدكتور سلامة ابراهيم بعد أن حصر أوجه الأخذ عن أرسطو من طرف قدامة في: التناقض، مذهب الغلو، الأخلاق والعاطفة: ((من أن الرجل عرف من غير شك "كتاب الخطابة" ونقل عنه قليلا، وعرف "كتاب الشعر" ونقل عنه كثيرا)) ((2)) بينما يرى الدكتور عبد الرحمان بدوي أنه: ((قد ثبت أن قدامة بن جعفر لم يتأثر في "نقد الشعر" بكتابي "الخطابة" و"فن الشعر" لأرسطوطاليس كما برهن على ذلك بونيباكر)) ((3)) لكننا نزعم أن صلة قدامة بأرسطو أكيدة، فهو من شراحه ودارسيه، ق على كل رواد هذا الاتجاه في النقد. الا أن ما تولد عن هذه الصلة في مبحث الشعر ظل غريبا وأن ثقافة الفلسفة والمنطق، بعبارة أخرى أن الثقافة الفلسفية هيأت أصحاب هذا الاتجاه للبحث في الشعر عبر مستوى نظري متماسك خلاف من سبقهم، وان ظلت الثقافة التي صيغت والمادة المتعامل معها غريبة، بدليل أن نظرية المحاكاة لا أثر لها في فهم قدامة للشعر، ناهيك عن الحديث عن أجناس أدبية موضوعية.

ويبدو أن اتجاه الفلاسفة الاسلاميين لا يخرج جذريا عن هذا المسار رغم مغايرته للاتجاه السابق في كثير من المسائل الرئيسية، ورغم صلته الوطيدة بأرسطو، فاذا كان: ((الميل الى دعم النقد الأدبي بالتفكير العلمي أو الفلسفي ميل قديم جدا منذ أن وجد عند العرب شيء اسمه "علم الشعر" غير البلاغة وغير العروض يحمل أصداء من كتاب الشعر لأرسطو ولكنه يقوم أساسا على تقسيم الفلاسفة العرب للنشاط الذهني، ويترسم طريقهم في دراسة المنطق)) ((4)). فان اتجاه الفلاسفة الاسلاميين الى خطابة أرسطو وشعره وشرحهما ضمن كتب أرسطو الأخرى فرضه التنظيم والتوزيع الذي

---

1) د. طه حسين، مقدمة كتاب نقد النثر، ص: 18
2) د. سلامة ابراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص: 168
3) د. عبد الرحمان بدوي، الى طه حسين، ص: 87
4) د. شكري محمد عياد، تجارب في الادب والنقد، ص: 281

خضعت لـه أعمال أرسطـو الفلسفيـة ، وقسـم المنطـق منها بالخصوص،فلم يقصـد الفلاسفـة الاسلا ميـون بحث الشعر والخطـابـة لذاتهمـا ، أو ترسـم طـريـق اليونان فـي صيـاغـة نظريـة شعـريـة ، بدليـل أن ابن سينا لـم يف بمـا وعد بـه في آخر شـرحـه لفـن الـشعر ، مـن وضع علم للشعر المطلـق أو علم للشعـر يوافق عادة أهـل زمانـه . وانمـا الذى فرض على الفلاسفـة الإسلاميـين شـرح الشعر والخطـابـة هو كونهمـا ضـمـا الـى منطـق أرسطـو من طـرف شـراحـه وصـارا من جملـة الاور جانـون ، فاستوجب ذلك شرحهمـا مع بـاقـي الكتب المـؤلـفة لجملـة المنطـق ، ولذ لك: ((يذهب اجّـر الـى أن " الشرقييـن وقد شغفـوا بالاطـلاع على الفلسفـة الاغريقيـة راحوا يشتغلـون بترجمـة بعض مـؤلفـات منـهـا ، ولكـنّهـم صنعـوا ذلك بصفـة خاصـة من جهـة نظـر الدوافـع العـامـة للـعلـم ، دون اهتمام كـبير بعـلاقـاتها بالـبلاغـة والـشعر " . وهذا تأكـيد جديد لمـا سـبق أن افترضناه وأيدتـه استنتاجـات الدكتـور بدوى ، وهو أن ترجمـة الـشعر والخطـابـة لأرسطـو لـم تتطـلبـها الحيـاة الأدبيـة بـل دفعت الـيها الحاجـة العلميـة ، فلم يكـن هذان الكـتابان الأمـؤلّـفيـن لأرسطـو يترجمـان ضـمـن ما يترجـم لـه ولغـيره من الـفلاسفـة والأطـبـاء والرياضييـن الاغريق من مؤلـفات)) . ((1))

وليس من المستبـعـد أن يكـون العامل الـسابق هـو الذى حدّ أثـر الخطابة والـشعر المنقوليـن وفرض عليهمـا الا يغـادرا حدود الـفلا سفـة والمناطقـة ، وألاّ يفسـح لهما مجال الـشعراء والـنقاد الـذيـن كان بيـدهـم حـق الـتأثيـر فـي النقـد والـشعر ،فنقـل هذيـن المـؤلفيـن اذن لـم يدفـع اليه هدف اثراء النظريـة الـشعريـة العربيـة بقدر مـا فرضـه الموقف الـعلمي عامـة ، يؤكّـد ذلك أن : ((إعتبـار الـشعر جـزءا مـن المنـطق عند الـسريـان لـم يكـن وهما ولا خطأ فـي الترتيب ، بـل كان أثـرا لـواقعهم الأدبـي ، وعلينـا الا نغـفـل عن مظـاهـر هذا الارتبـاط حين ينقـل الينـا مترجـم سـريـانـي حديث أرسطو عن الشعر)) ((2))

واذ يمثـل الـسريـان واسطـة رئيسـة فـي نقـل الـثقافـة اليونانيـة للمسلميـن ، ويرتبـط الـشعر لديهـم بالمنـطـق ، فـان الأمـر نفسـه يتكـرر لدى الشراح المسلمين ،

---

1) د.عزالدين اسماعيل . الاسس الجمالية في النقد العربي ، ص: 292

2) د.شكـرى محمد عياد ، كتاب ارسطـوطاليس في الشعر ، ص: 176

والحق أن ذلك يعود الى ماقبل السريان، فلقد اعتمد شراح أرسطو ضم الخطابة والشعر الى جملة المنطق، ولم تخضع أعمال أرسطو المنطقية للترتيب المعمول به. هذا الترتيب الذى انتقل الى المسلمين من بعد. بل ضم الى كتب أرسطو المنطقية - بما فيها الخطابة والشعر - ايساغوجي فورفوريوس، وبالتالي أصبحت الكتب المنطقية المنسوبة الى أرسطو تسعة، اعتمدت بنفس العدد والترتيب عند المسلمين، وبالتالي فرض هذا الترتيب التعرض لخطابة أرسطو وشعره بالشرح باعتبارها جزءاً من جملة المنطق: ((ولا نزاع أن في المنطق الأرسطي وحدة وانسجاما، ولكن لم يثبت أن أرسطو رتب كتبه المنطقية على النحو الذى أريد بها، ذلك لأنه فيما يبدو لم يؤلفها تباعا على حسب هذا الترتيب، ولئن أشار بعضها الى بعض فان من بينها ما لا يعرض للأخرى بوجه ما. ولم تنشر في حياة مؤلفها نشرا التزم فيه ترتيب معين، وكل ما حدث أنها كانت تتبادل متفرقة في اللوقيون بين التلاميذ والاتباع. والواقع أن هذا الربط والترتيب من صنع شراح أرسطو المتأخرين، بدأه الاسكندر الافروديسي على صورة مختصرة، وانتقل منه الى شراح مدرسة الاسكندرية، الذين توسعوا فيه وأتموه، وعلى رأسهم سمبليتيوس وأمونيوس. فهم الذين عدوا الخطابة والشعر جزءا من المنطق الأرسطي، بينما كان الاسكندر الافروديسي يعارض ذلك. ولم يتردد أمونيوس في أن يعد "ايساغوجي" جزءا من مجموعة "الأرجانون". فمناطقة العرب لم ينشئوا في هذا جديدا. وانما حاكوا سابقيهم، وخاصة رجال مدرسة الاسكندرية، وعهدهم بهم غير بعيد)) ((١)).

والذى سهل مهمة ضم الخطابة والشعر الى أعمال أرسطو المنطقية تجاوز منطق أرسطو مستوى الصورية الى المادة، فلم يحد المنطق لديه - وان كان صوريا - بحدود صورة القياس فحسب، بل بحث في مادة القياس أيضا. ومن هنا يمكن صوغ الاقناع الخطابي في شكل قياس مضمر.

١) د ابراهيم مدكور، مقدمة المدخل لابن سينا، ص: 46. ينظر أيضا: أورجانون ارسطو في العالم العربي، ص: 13 - 14

وهذه المرونة في القياس الأرسطي وقابليتها لاستساغة مواد خطابية وشعرية، هي التي بررت ضم هذين الفرعين لجملة المنطق. بالاضافة الى أن اعتماد أرسطو على المنطق في مباحث الخطابة والشعر أيضا قد سهّل مهمّة هذا الجمع، فأرسطو: ((لم يقتصر على جمل المنطق صوريا بل تعرض لمباحث مادية، فاعتبر المنطق عنده صوريا ومادياً في وقت واحد)). ((1))

واذا كان الفلاسفة الاسلاميون قد ساروا في هذا التقليد واستكملوا شرح المنطق الأرسطي بوضع شروح للخطابة والشعر، فان هدفهم هو استكمال شرح المنطق بالدرجة الأولى، ولكن هذا القصد لا يمنع تلمس خيوط لرؤية في الشعر قد تتكامل أخيرا في شكل نظرية. واذ لم يكن منتظرا من الفلاسفة في شروحهم فن الشعر أن ينقلوا الفهم اليونانجي للشعر الى الثقافة العربية لجهلهم أجناس الشعر اليوناني أساسا، فما الذي يمكن أن ينقلوه لنا في هذه الشروح اذا كان البون الشاسع سيبعدها عن أرسطو؟ الحق أن الفلاسفة الاسلاميين حتى في أعمالهم الفلسفية والمنطقية التي تربطها الأواصر العميقة بأرسطو واليونان عامة، لم يكونوا ترداداً وقراءة معادة لما قال أرسطو، بل يبدو أن هؤلاء الفلاسفة استعملوا — وهم يشرحون أرسطو — تراثه في الاجابة عن اشكال فرضه عليهم واقعهم الثقافي والديني والسياسي أساسا. فظاهر التوليف الموحّد في فلسفتهم لفلسفات متنوعة يلوّنها الوضع الثقافي المميّز لدينهم ولغتهم دليل ذلك، فالفلسفة الاسلامية: ((تعتبر فلسفة توفيقية، حاولت التوفيق بين أفلاطون وأرسطو، وقرنت بين أرسطو والمعتقدات الاسلامية وجعلته أصلا من أصولها، كما حاولت التوفيق بين الدين والفلسفة، ورأت أن الحقيقتين الدينية والفلسفية متفقتان في الموضوع وان اختلفتا في الشكل)) ((2))

واذا كان الطابع العقلي للفلسفة الأرسطية واليونانية عموما قد يسهل مهمّة فهمها وترجمتها للثقافة العربية كما هي، وهذا لم يحدث بهذه

---

1) د علي سامي النجار، مناهج البحث عند مفكري المسلمين، ص: 21
2) سعيد زايد. الفارابي، ص: 32

الكيفية، فماذا ينتظر من الفلاسفة عندما يواجهون مفاهيم نظرية توصل للشعر اليوناني الموضوعي المغاير تماما للشعر العربي الغنائي ، ومطلوب منهم شرحها ونقلها في حين لا يملك هؤلاء تصورا لحقيقة هذا الشعر؟ وحتى السريان واسطة هؤلاء في نقل كتاب فن الشعر لأرسطو لم يتح لهم وضع أجناس موضوعية على غرار اليونان الشيء الذى كان يمكن أن يؤدى الى تقريب هذا الشعر من المسلمين .

ويبدو أنه لو أتيح للفلاسفة الاسلاميين ادراك وفهم الأنواع الشعرية الموضوعية التي تتأسس على طبيعتها فن الشعر الأرسطي لم يكونوا ليتولوا مهمة النقل أو الشرح دون أن يبثوا أفكارا أو يثيروا آراء قد تشكل مواقف مستقلة ، بدليل أنهم لم يقفوا من المنطق الأرسطي - الذى أدركوه بعمق - موقف الشراح السلبيين الحرفيين بحيث: ((أننا لا نستطيع أن نرد منطق الشراح الاسلاميين الى مصدر واحد - هو المنطق الأرسططاليسي ، بل دخلت في هذا المنطق عناصر مشائية وضعها تلامذة أرسطو من بعده ، ودخلت فيه عناصر رواقية وأفلاطونية محدثة وأثرت عليه الدراسات اللغوية العربية أشد تأثير . وينبغي أن نقول اننا لا نستطيع مطلقا أن نرد أصول فيلسوف من الفلاسفة أو مذهب من المذاهب الفلسفية الى مصدر فكرى واحد ، بل من المحتم أن يتأثر كل فكر انساني بتيارات متعددة وفكر مختلفة)) .((1))

ولو ضيقنا الدائرة الى فرع واحد من فروع الفلسفة الاسلامية ارتبط وضعه بالفلسفة اليونانية وليكن الالهيات لنرى مدى الصلة بين الفلسفتين ، وهل ظل مبحث الالهيات في الفلسفة الاسلامية اعادة لقراءة ميتافيزيقى أرسطو أم أن في الأمر تغييرا؟ يقول الدكتور ابراهيم مدكور معرفا الهيات الشفاء لابن سينا : ((هي الجملة الأخيرة من جمل "الشفاء" الأربع ، وتنصب أولا وبالذات على الفلسفة الأولى ، وان كانت تعالج بجانبها شيئا من السياسة والأخلاق . وقد عول ابن سينا فيها كثيرا على "ميتافزيقى"

1) د سامي النشار ، مناهج البحث عند مفكرى المسلمين ، ص: 16

أرسطو، ولكنها دون نزاع أدق ترتيبا، وأكثر انسجاما، وأوضح هدفا، وأجلى عبارة. هذا الى أنها لم تقف عند آراء أرسطو وحدها، بل ضمت اليها آراء أخرى تتعارض معها كل المعارضة، وعرضت لمشاكل إسلامية كالامامة والنبوة، وما كان لفيلسوف اليونان أن يلم بها. ومرت سريعا على التسلسل التاريخي للاراء والنظريات الذى عنى به أرسطو عناية خاصة، ووقف عنده في أكثر من مقالة)) . ((1))

واذا كان الأمر في الفلسفة على هذه الشاكلة فلا ينتظر من الفلاسفة في شرحهم لفن الشعر لأرسطو اعادة لما يقول، علما بأن هؤلاء يملكون تصورا آخر للشعر يمتد الى قديم حيث النشأة الأولى للشعر العربي، يترسب هذا التصور في الأعماق مشكلا أساسا من أسس الثقافة العربية الاسلامية. وهذا المفهوم للشعر المستخلص من طبيعة الشعر العربي يأسر الفلاسفة ويحدد المنظار الذى بواسطته سيقرأون أرسطو. فاذا أضفنا الى ذلك خلو هذا التصور من أى رافد للشعر الموضوعي بات مؤكدا أن هذه القراءة ستحددها طبيعة الشعر العربي أساسا، يدعم ذلك أن أغلبهم مبدع في الشعر. واذا كانت قراءة الفلاسفة لفن الشعر الأرسطي وشرحه لن تنتج تكرارا لطبيعة التصور الأرسطي للشعر، فهل ستكون مؤلفا نقديا على شاكلة المؤلفات الموضوعة لدى النقاد العرب، أم أنها ستنتج شكلا مشوها لا يمت بصلة لليونان ولا للعرب؟ نحن نزعم أن هذه القراءة اذ ظل يحكمها الفهم العربي للابداع لم تكن في منعة عن الفلسفة الأرسطية عامة؟ بعبارة أخرى أن المنتظر من الفلاسفة الاسلاميين ليس نقلا أمينا وشرحا دقيقا لآراء أرسطو في الشعر اليوناني الموضوعي لأن جهلهم بهذا الشعر يحول دون ذلك، بل سيبنون عبر قراءتهم لأرسطو وشرح كتابه في الشعر تصورا للشعر يظل راسخا في التراث العربي وان بني بناء نظريا ساميا ترفده الفلسفة الأرسطية عامة. أى أن الفلاسفة الاسلاميين فعلوا مثل ما فعل أرسطو للشعر اليوناني، وان كان الفارق بينهما هو أن هذا الأخير انطلق من المادة الشعرية في تأسيس نظريته في الشعر،

---

1) د ابراهيم مدكور، مقدمة الهيات الشفاء، ص: 7

وأولئك مرّوا عبر هذه النظرية بما يحقّها من أصول وأقسام فلسفية عامة ، وما ترسّب في نفوسهم من فهم للشعر العربي ، في تأسيس نظرية في الشعر تمتدّ بعيدا في التراث. ومن هنا لا تستغرب مثل هذا الحكم عن الفارابي الذي نسب: ((آراءه في نظرية المحاكاة الى أرسطو من خلال زعمه أنّه يقدّم خلاصة (لكتاب فن الشعر) والواقع أن الصّلة بين ما قدمه وبين الكتاب المشار اليه واهية)) . ((1))

والواقع أن الذي يدفع الى اصدار مثل هذه الأحكام هو ما يفاجأ به الباحثون الذين ينتظرون من شرح الفلاسفة لفن الشعر نقلا أمينا أو على الأقل مقاربا لما يقول أرسطو ، فلا يكادون يلتمسون صلة الأفي الجزئيات أو في أحسن الأحوال في مستويات نظرية قليلة بين المجالين ، وكأنّ المنتظر من أعمال الفلاسفة الاسلاميين الشعرية أن تكون تكرارا لفن الشعر. وتظل المقارنة بين الأصل والشروح الخلفية في اصدار مثل هذه الأحكام: ((فلم يفهم ابن سينا ولا ابن رشد من حقيقة الكتاب شيئا ، ولم يكن موضوع الكتاب مما يلتقي عنده التفكير في كافة العصور وكل البيئات ، لقد كان موضوعه شعر اليونان ، وشعر اليونان اذ ذاك مسرحيات والعرب لم تعرف المسرحية في أى صورة من صورها ، ولم تعرف قصص اليونان الديني الأنفا من قصص أبطال وآلهة منقولة شفاها في أغلب الأمر ، وبقلّة قليلة مشوّهة في بعض ما وصلنا من القصص الشعبي الذى دارت حوادثه على الحدود بين العرب والروم .. لذلك لم يكن من الممكن لقوم لم يعرفوا المسرحية في أى شكل من أشكالها ، ولم يعرفوا القصص الذى كانت تدور حوله المسرحيات اليونانية التي ألف حولها الكتاب ، أن يتأثروا بما في كتاب الشعر من دراسات أو معلومات)) . ((2))

والحق أن هذا هو المنهج الذى قاد الدراسات الأولى لشرح الفلاسفة لفن الشعر ، منهج تأسّس عبر المقارنة بين الأصل والفروع ما دفع الى تحديد أوجه التشابه والتماثل أو الاختلاف . واذ يصدم هذا المنهج بالتباين بين

---

1) عبد الجبار داود البصرى ، مهرجان الفارابي ، ص: 296
2) د سهير القلماوى ، فن المحاكاة ، ص: 14 ــ 15

الموقفين يقرر أن الفلاسفة ظلّوا بعيدين عن أرسطو معلّلا أسباب ذلك بأكثر من تعليل ،ومن هنا يصبح منطقيا أن تكون نظرية العرب الشعرية بعيدة عن استلهام الفهم الأرسطي للشعر اذا كانت الواسطة المتجسدة في الفلاسفة نفسها لم تستوعب حقيقة هذا التصور ،ولذلك يقرر كراتشكوفسكي أنه قد انتهى : ((الى الاعتقاد بأن التأثير الارسطاليسي بعيد عن فكرة الفن الشعري العربي)) .((1)) ويعود كراتشكوفسكي الى تفصيل موقفه في موضع آخر حيث يرى أننا : ((نستطيع التأكيد بأن أرسطو لم يترك أي أثر في تطور تحليل الابداع الشعري عند العرب ،ولم يكن بديع أرسطو الأحادثة طارئة في تاريخ البديع العربي ،ولعلّ هذا يبدو لأوّل وهلة غريبا بعض الشيء لما نعرفه عن منزلة أرسطو العظيمة عند العرب ،ولكن هذا الاستغراب يزول عندما نعلم يقينا أن قرّاءه وشرّاحه كانوا جميعا تقريبا من الفلاسفة أو المتبحّرين بالعلوم الطبيعية .أما الباحثون في نظرية الأدب وتاريخه وهم دائما اللغويون في أضيق معاني هذه الكلمة فقد كانوا يتحاشون الخوض في ذلك)) .((2))

واذا كان التقابل بين الأصل والشروح هو الدافع لمثل ما سبق من أحكام، فان قراءة هذه الشروح بمنأى عن الأصل وابعاد الذهن عن كل آراء مسبقة يبتغي ايجاد مثيل لها أو نقيض، قد تساعد في تحديد أصول نظرية مستقلة في الشعر عن نظرية أرسطو طبعا ، وان كانت غير مفصولة عن طبيعة الثقافة التي أطّرت لولادتها .فلقد تحكّم في شروح الفلاسفة الاسلاميين لفن الشعر لأرسطو كلّ من رواسب التقاليد العربية في فهم الشعر والأصول الفلسفية العامة التي شكّلت الفلسفة الاسلامية المرتدّة في كثير من آرائها الى أرسطو .ومن هنا اذ فوّت الجهل بمعرفة طبيعة الأجناس الموضوعية للشعر اليوناني فرصة افادة الثقافة العربية الاسلامية بدماء جديدة في فهم الشعر، لم تفوّت المعرفة الفلسفية بكلّ أقسامها فرصة تأسيس فهم للشعر يفصل في مسائل المفهوم والغاية والأداة، فهم لم يكن غريبا عن الشعر العربي وان تأسّس في شكل من التعميم والتنظير لم تصلهما دراسات النقاد والبلاغيين .وأتاح الرقيّ اليهما ارتكاز الفلاسفة على الفلسفة الأرسطية عامة في تأصيل هذا المفهوم العميق للشعر العربي .فالأصول النقدية التي ترسّخت

---

1) كراتشكوفسكي .مقدمة ديوان ابن المعتز .نقلا عن: د ابراهيم سلامة . بلاغة ارسطو بين العرب واليونان .ص: 109
2) كراتشكوفسكي . دراسات في تاريخ الادب العربي .ص: 36

في التاريخ النقدي منذ البداية ظلت تمارس حضورها وان أثراها البناء الفلسفي وصاغها صياغة عامة ارتفعت الى مستوى الدراسات الجمالية التي لم يتح للنقاد العرب من غير الفلاسفة وضعها وتأسيسها .

ومن هنا نحن نزعم أن قراءة أعمال الفلاسفة في الشعر تستوجب استعدادا لفهم رأى في الشعر مغاير لما يقول أرسطو ومحقق لما يقول النقاد ،رأى في الشعر استطاع أن يتبلور في شكل نظرية متكاملة حددت فهما للشعر طبيعته ووظيفته وأداته ، وأصّلت عناصر هذه النظرية في أبعاد فلسفية أمدتها بها الفلسفة الأرسطية عامة ،فمن أهم مصادر ابن سينا - وهذا ينطبق على الفلاسفة الاسلاميين - ثقافته : ((الفلسفية المستمدة من بحوث أرسطو في غير الشعر، وبخاصة كتبه المنطقية والنفسية ،فالعرب قد وضعوا الشعر في اطار منطقي حين عدوه صناعة ترمي الى اكتساب تسليم الغير بما نقول ، وألحقوه بالجدل والخطابة، فكان طبيعيا أن تهيأ أفكار كتاب الشعر لتتفق مع هذا الاطار العام .ثم ان أرسطو قد بحث قوى النفس في كتاب "النفس" ومنها قوة متخيلة تتلقى صور الموجودات من خارج وتحتفظ بها ، فلم يكن غريبا أن يبحث ابن سينا عن صلة بين هذه القوة التي تصوّر الوجود الخارجي ، وبين المحاكاة الشعرية التي تصوّر الوجود الخارجي أيضا .وأخيرا هناك "الفلسفة الأولى" التي تسمّى أحيانا بالالهيات، والتي تعد في الفلسفة الأرسطية علم "المبادىء الأولى" الداخلة في سائر العلوم الجزئية، فلا عجب أيضا اذا استخدم ابن سينا مبادىء هذا العلم في فهم نظريات كتاب الشعر)) .((1))

واذا كان الفلاسفة قد اعتمدوا على الفلسفة بأقسامها العامة في تأسيس مفهومهم للشعر، فان الأمر عند أرسطو مطابق تماما، فكتابه فن الشعر تنتظمه خفاء خيوط فلسفته العامة ومحاولة فهمه بعيدا عن فلسفة أرسطو كثيرا ما يؤدّي الى التورط في الأخطاء، ((2)) ويبدو أيضا أن محاولة فهم نظرية الفلاسفة الاسلاميين في الشعر منعزلة عن كل بنائهم الفلسفي من جهة، وعن ما رسخ في أعماقهم من قناعات حول حقيقة الشعر ترتد الى أصول عربية من جهة أخرى، محاولة مهددة بالفشل من الأساس، وعليه فنحن نحاول في هذه الفصول تبيين طبيعة التلاحم بين هذه الأصول وكيف استحالت أخيرا بناء متكاملا يشكّل رأيا مستقلا في فهم الشعر.

---

1) د شكري محمد عياد ،كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: 209
2) د أميرة مطر، في فلسفة الجمال ،ص: 81

الفصل الاول
ماهية الشعر وحده

حدد الفلاسفة الاسلاميون طبيعة الشعر من خلال مصطلح "التخييل"، ومع أن مصطلح "التخييل" يشكل فهم هؤلاء الفلاسفة لحقيقة الشعر ويفترض فيه أن يقابل مفهوم "محاكاة" اليوناني ، الا أن الفلاسفة لا يجدون حرجا في استعمال المصطلحين معا : مجتمعين، أو منفردين، وهذا يدعو الباحث الى تقرير حقيقة : وهي أن المصطلحين لا يتقابلان بقدر ما يشكّلان مستويين متتاليين في النظر الى حقيقة الشعر. فالمحاكاة بقدر ما تكشف عن الموضوع المحاكى ، أى الشيء موضوع المحاكاة، من خلال ثنائية العمل الفنيّ والموضوع ، يتحدد مفهوم تخييل من خلال صلته بمخيّلة المبدع على مستوى الابداع ، ومخيلة المتلقّي على مستوى التلقّي ، بالاضافة الى ما يمثله التخييل من أسلوب منطقي في ايصال "معرفة" وتأثير ما للمستمع.

ومفهوم تخييل الذى يكاد يختزل ماهية الشعر لدى الفلاسفة، يكشف من أول وهلة عن فهم هؤلاء للشعر عبر احداث التأثير المميّن لدى المتلقّي ، ونوعية هذا التأثير هي التي تجعله يتمايز عن أشكال المعرفة الأخرى التي توقع لدى المتلقّي يقينا أو ظنّا أو اقناعا أو مغالطة ... ومن هنا نلتمس الأصول الفلسفية التي يقوم عليها فهم الفلاسفة الاسلاميين لماهية الشعر.

فعلى مستوى معرفي يشكّل الشعر الذى هو تخييل سبيلا من سبل المنطق ، فقد بحث ضمن مباحثه في تقابل دقيق بين البرهان والجدل ، والمغالطة ، والخطابة ، ثم الشعر. والمصطلح اذ يوحي بالمخيلة، يستند في تأسيسه على الخيال أو المخيلة ، أى يقوم على طبيعة فهم الفلاسفة للنفس البشرية وتقسيمهم لها . وأخيرا تتجسّد حقيقة الشعر في صورته، مقابل مادته التي هي وجود بالقوة ، فاذا انضافت الصورة - مع المسلم أن لا وجود لأحدهما الا بالآخر-

الى المادة ، وجد الشعر .

فعلى المستوى الاول ، اي المنطقي ، تظل مقارنة التخييل بطرق المنطق الاخرى في ايقاع المعارف اساسا لتحديد ماهية الشعر : ((الشعر كلام مخيل ، مؤلف من اقوال ذوات ايقاعات متفقة متساوية ، متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم . فـ " الكلام " جنس اول للشعر ، يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها ، وقولنا : " من الفاظ مخيلة " ، فصل بينه وبين الاقاويل العرفانية ، التصديقية التصورية ، على ما عرفت في صناعة اخرى ، وقولنا : " ذوات ايقاعات متفقة " ليكون فرقا بينه وبين النثر ، وقولنا " متكررة " ليكون فرقا بين المصراع والبيت ، وقولنا " متساوية " ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزؤاه من جزئين مختلفين ، وقولنا : " متشابهة الخواتيم " ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى . فاما النظر فيه من جهة ما هو كلام ولفظ فالى اللغوي والنحوي ، واما النظر فيه من جهة ما هو مخيل فالى المنطقي والخلقي بحسب اعتبارين ، واما النظر من جهة الوزن : المطلق وعلله واسبابه فالى الموسيقي ، واما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد - على حكم التجربة والامتحان - فالى العروضي ، واما النظر في الخواتيم فالى صاحب العلم بالقوانين)) (1)

فهذا التعريف على طوله ، يكاد يركز خواص الشعر في : اللفظ ، والايقاع ، والتخييل . واذا كان بحث الكلام واللفظ من اختصاص اللغوي ، والايقاع في شموله مبحث الموسيقي ، وفي ارتباطه بشعر خاص مجال العروضي ، فان اختصاص المنطقي او عالم الجمال ، حسب فهم حد يث ، يتحدد ببحث خاصية الشعر التخييلية . واذا كان الكلام يشمل الشعر وغيره من

1) ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، ص: 122 - 123

المعارف "فقولنا: من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية "فخاصية التخييل هي التي تميّز الشعر عن التصديق أي البرهان.
ولكن ما الداعي لجعل الشعر ضمن مباحث المنطق؟ وما هي أوجه التشابه والاختلاف بين أصناف القضايا المستعملة في المنطق التي تبيح جعل الشعر مبحثا من مباحثه؟ يجيب ابن سينا على ذلك بقوله: ((وقصدنا الأول وبالذات في صناعة المنطق هو: معرفة القياسات، والقسم الناظر منها في القياسات البرهانية. ومنفعة ذلك لنا هي التوصل بهذه الآلة الى اكتساب العلوم البرهانية. وقصدنا الثاني: معرفة أصناف القياسات الأخرى، فبعضها ينفعنا بالارتياض فيها، والتخلص عنها الى العلوم البرهانية، كالجدليات، ولها منافع أخرى؛ وبعضها ينفعنا في مصالح المدينة، ونظام المشاركة، كالخطابة والشعر. وجميع هذه كالمشتركة اما بالفعل، واما بالقوة في هيئة القياس وصورته، وأكثر اختلافها في موادها)). ((1))

فاذا كان الهدف من مباحث المنطق معرفة أصناف القياسات من أجل الوصول الى اليقين، أو ادراك منافع ذلك في مصالح المدينة، فان هذا لا يمنع من الاقرار بأن القياسات المنطقية تشترك جميعها في صورة القياس، وتختلف في مادته. بعبارة أخرى ان كل قياس منطقي حتى وان كان شعريا أو خطابيا يمكن أن يصاغ في مقدمات تؤدي الى نتائج، ويظل الاختلاف في المادة المصوغة. فالشعر اذ يستند على التخييل، تتأسس مقدماته بواسطة اللغة المتميّزة والتصوير الشعري هادفة أساسا الى توجيه خطاب شعري للمخيلة. أما من حيث التأليف، فالقياسات البرهانية: ((مؤلفة من المقدّمات الواجب قبولها: ان كانت ضرورية، يستنتج منها الضروري، على نحو ضرورتها. أو ممكنة، يستنتج منها الممكن. والجدلية، مؤلفة من المشهورات، والتقريرية: كانت واجبة، أو ممكنة، أو ممتنعة. والخطابية، مؤلفة من المظنونات، والمقبولات التي ليست بمشهورة، وما يشبهها، كيف كانت ولو ممتنعة. والشعرية، مؤلّفة من المقدمات المخيلة،

---

1) ابن سينا. قسم القياس من الشفاء. ص: 3 - 4

من حيث يعتبر تخييلها ، كانت صادقة أو كاذبة . وبالجملة مؤلفة من المقدّمات ، من حيث لها هيأة وتأليف تستقبلها النفس بما فيها من المحاكاة ، بل ومن الصدق ، فلا مانع من ذلك . ويروجه الوزن)) .((1))

واذ ا كانت المقدّمات البرهانية توقع اليقين لدى السامع والجدلية تحقق ظنّنا في الغالب فان السفسطة تؤدى الى ايقاع المغالطة ، أى خلاف الواقع في ذهن المتلقّي ، بينما تحقق الخطابة اقناعا برأى ، في حين توقع المقدّمات الشعرية تخييلا في ذهن السامع . فوظيفة أى قياس تتبع أساسا من طبيعة مقدماته مع اشتراك القياسات جميعها في صورة القياس ، غير أن ذلك لا يفقد الشعر خاصيته التخييلية ، فانّنا نرى ابن سينا : ((في ملخصات المنطق — في "الاشارات" مثلا — يعد "المخيلات" من أصناف القضايا المستعملة بين القائسين . . . فهو هنا ، وان كان قد حافظ على معنى "المحاكاة" في التخييل ، فقد جعل الشعر نوعا من البرهان)) .((2))

وربط الشعر بالمنطق اقرار من الفلاسفة بأن الشعر يحمل معرفة للمتلقّي ، غير أنّهم أدركوا تمايز الشعر عن غيره من أساليب الخطاب المعرفي ، ومرجع ذلك الى خاصية الشعر الأساسية التي هي "التخييل" . وامعانا في التدقيق يضرب ابن سينا أمثلة تتضمن مقدمات تخييلية صريحة يقول : ((وأما القياس الشعرى فانه وان كان لا يحاول ايقاع التصديق ، بل التخييل ، فانه يرى أنه يوقع التصديق ، ولا يعترف فيه من حيث هو شعر أنه كذب ، وهو يستعمل مقدماته على أنها مسلّمة . مثلا اذا قال : فلان قمر لأنه حسن ، فانّه يقيس هكذا : فلان وسيم ، وكل وسيم قمر ، ففلان قمر ، فهذا القول أيضا اذا سلم

1) ابن سينا ، قسم المنطق من الاشارات ، ص : 273 .
2) د شكرى محمد عياد ، كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، ص : 253 — 254

مافيه ، لزم عنه قول . لكن الشاعر ليس يريد في باطنه ان يعتقد هذا اللازم ، وان كان يظهر انه يريده من حيث هو شاعر ، بل قصده ان يخيل بهذا اللازم استحسانا من النفس للممدوح ، كما اذا قال : ان الورد سرم بغل قائم في وسطه روث ، فكانه يحاول ان يقول : فكل ما هو سرم بغل بهذه الصفة فهو نجس قذر . فان قوله ، وان كان قياسا ، اي اذا سلمت مقدماته لزم عنها المطلوب ، فانه ليس يروم بيان صحة اعتقاد هذا الرأي بقوله ، بل يريد ان تتقزز النفس عن المقول فيه تخيلا)) . ((1))

ورغم ان القياس الذي ضربه ابن سينا تام : ففلان قمر لأنه حسن ، هي نتيجة لقياس تكون مقدمتاه الكبرى والصغرى هما : فلان وسيم ، وكل وسيم قمر . لكن الشاعر لا يهدف الى ايقاع رأي او اعتقاد بهذا القياس اذا سلمت مقدماته ، وان كان هذا مبطنا في تخييله ، بل يهدف الى احداث اثر نفسي في نفس المستمع ، يتحدد او يتجسد من خلال هذا القياس في ادراك جمال الممدوح ، ومرد هذا الى طبيعة القياس الشعري القائم اساسا على التخييل . وهذا الربط بين اصناف القياسات المستعملة في المنطق والتفريق بينها على مستوى المادة يجعل بحث المنطق لدى الفلاسفة متجاوزا للصورية ، ذلك ان : ((ابن سينا يفهم طبيعة المنطق الارسطاطاليسي احسن فهم فيرى انه اذا كان المنطق يمدنا بقواعد تعصمنا من الخطأ فهو ليس صوريا على الاطلاق . انه يتجه في الوقت عينه نحو مادة الفكر ، وادرك ابن سينا ايضا ان ارسطو كان ماديا في التحليلات الثانية يطبق المنطق الصوري على مادة الفكر ، وانه يبحث في البرهان والجدل والاغاليط والخطابة والشعر في المادة)) . ((2))

ومع ذلك يظل الفرق حاسما بين الخطابة والشعر من جهة وبين البرهان من جهة اخرى . فالبرهان يبحث الامور النظرية في الكليات ،

---

1) ابن سينا . القياس من الشفاء . ص: 55—56
2) د سامي النشار . المنطق الصوري . ص: 23—24

الموقعة لليقين ، ولذلك تتمثل فيها خاصية المعرفة المحققة من خلال تكوينها من مقدمات ضرورية ، واجبة ، في حين لا يقدم الشعر الا مثالات وخيالات الاشياء ، ولا يرتبط بالكلي : ((فاما صناعة الخطابة والشعر فبعيدان عن النفع في الامور الكلية النظرية : وذلك لأن موضوعهما الامور الجزئية وان نقلت الى الامور الكلية ظلمت هي الامور الكلية)) ((1))

ورغم هذا التمايز الواضح في ذهن ابن سينا بين الشعر الموقع للتخييل ، وبين اصناف القياسات المنطقية المحدثة للتصديق ، انطلاقا من تاكيده خاصية الشعر الحسية التخييلية - وهو رأى كل الفلاسفة الاسلاميين - فان معضلة الصدق والكذب وجدت منفذا في فهم الشعر لدى هؤلاء ، مما جعل بعض الباحثين يؤكد ان الفارابي يصل : ((الى البرهنة على ان الشعر صياغة لفظية كاذبة لا تقدم سوى الضلال والاوهام)) ((2)) ولقد استند هذا الباحث السابق على آراء للفارابي في المسالة منها قوله : ((وقد يمكن ان تقسم القياسات ، وبالجملة الاقاويل ، بقسمة اخرى فيقال : ان الاقاويل اما ان تكون صادقة لا محالة بالكل ، واما ان تكون كاذبة لا محالة بالكل ، واما ان تكون صادقة بالاكثر كاذبة بالاقل ، واما عكس ذلك ، واما ان تكون متساوية الصدق والكذب . فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية ، والصادقة بالبعض على الاكثر فهي الجدلية ، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية ، والصادقة في البعض على الاقل فهي السوفسطائية ، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية . وقد تبين من هذه القسمة ان القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ، ولا الجدلية ، ولا الخطابية ولا المغالطية ، وهو مع ذلك يرجع الى نوع من انواع السولوجسموس او ما يتبع السولوجسموس واعني بقولي : "مايتبعه" : الاستقراء والمثال والفراسة وما اشبهها مما قوته قوة قياس)) ((3))

1) ابن سينا ، الشفاء - البرهان ، ص: 56
2) عبد الجبار داود البصرى ، مهرجان الفارابي ، ص: 291
3) الفارابي ، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص: 151

ومع ان رأى الفارابي صريح في وصف الاقاويل الشعرية بالكاذبة ، الا ان رايه لاينبغي ان يحمل على ان الشعر يزيف الحقيقة او يقدم نقيضها او هو نقيض الصدق ، والا فما معنى قوله : ان الشعر نوع من انواع القياس او ما يتبع القياس كالفراسة والاستقراء ؟ وهل الشعر اذن قياس كاذب؟ المقصود من المقارنة السالفة تحديد التمايز بين اصناف القياسات انطلاقا من اليقين العلمي او الحقيقة الفلسفية التي يقدمها البرهان، واذن فالشعر "كذب" بالنسبة للبرهان لأنه لا يقدم الحقيقة في وجودها الحق بل يقدم مثيلها ، شبيهها اي يقدم مقابل الحقيقة الصوري والحسي ، والا فلماذا يقابل الفارابي بين الشعر والمغالطة التي هي تزييف الحقيقة من خلال هذا التحديد الواضح : ((ولا يظنن ظان ان المغلط والمحاكي قول واحد ، وذلك انهما مختلفان بوجوه : منها ان غرض غير غرض المحاكي ، اذ المغلط هو الذى يغلط السامع الى نقيض الشيء حتى يوهمه ان الموجود غير موجود وان غير الموجود موجود . فاما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه . ويوجد نظير ذلك في الحس ، وذلك ان الحال التي توجب ايهام الساكن انه متحرك ، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره الى الاشخاص التي هي على الشطوط ، او لمن على الارض في وقت الربيع عند نظره الى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير — هي الحال المغلطة للحس فاما الحال التي تعرض للناظر في المرآئي والاجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء)) (1) فتقديم شبيه الشيء لا يعني تزييفه ، مثلما نرى جسما منعكسا في مرآة ، فهو تقديم متميز لموجود سابق يعتمد اساسا على صياغة ثانية لهذا الموجود ، وهذا اقرار بسبيلي المعرفة المتمايزين : معرفة عقلية ، ومعرفة حسية جميلة . ويرى الدكتور احسان عباس في تعليقه على دلالة لفظة "كذب" الواردة لدى الفارابي في مثل نصه

1) المرجع السابق ، ص: 151

السابق: ((ان لفظة "الكذب" موهمة هنا ، فهي ليست غضا من قيمة الشعر، وانما هي لتمييز الأقاويل الشعرية عما يعتمد اطلاقا على البرهان ويكون صدقا كله . . .
لهذا يكون من الخطأ الفادح أن نجعل كلمة "كذب" تهوينا من شأن الشعر))(1).
والحق أن ابن سينا خشية منه أن يشيع الوهم بأن الشعر كذب ، حذر من ذلك بقوله: ((ولا تلتفت الى ما يقال من أن البرهانية واجبة ، والجدلية ، ممكنة أكثرية ، والخطابية ، ممكنة متساوية ، لا ميل فيها ، ولا ندرة ، والشعرية ، كاذبة ممتنعة ، فليس الاعتبار بذلك ، ولا أشار اليه "صاحب المنطق"))(2).

ولا يكاد حازم القرطاجني يتجاوز الفلاسفة في تقرير حقيقة الشعر المرتدّة الى التخييل ، وتمايزه بذلك عن مختلف القياسات المنطقية :
((فما كان من الأقاويل القياسية مبنيّا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدّ قولا شعريا ، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة))(3). فالعبرة في الشعر اذن بالتخييل سواء كانت المادة المخيلة مما يستعمل في البرهان أو الجدل أو الخطابة ، فاذا قدّمت في محاكاة مستهدفة ايقاع التخييل لدى المستمع فقد صار شعرا .

واذا كان للباحث أن يستنتج مما سبق أن خصائص الشعر الجميلة هي التي تحدّد ماهيّته ، فان حازما يلتفت الى المضمون الخالي من المحاكاة بقوله : ((وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيّا على الاقناع وغلبة الظن خاصة ، أو يكون مبنيا على غير ذلك ، فان كان مبنيّا على الاقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه . وما كان مبنيّا على غير الاقناع مما ليس فيه محاكاة فان وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة سواء كان ذلك صادقا أو مشتهرا أو واضح الكذب))(4). فقد يستساغ في الشعر أن يكون مقنعا على شاكلة الخطابة رغم أن ذلك دخيل

1) د احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص: 217 – 218
2) ابن سينا ، قسم المنطق من الاشارات ، ص: 274
3) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص: 67
4) المرجع السابق ، ص: 67

فيه ،اما اذا سقط عنصر الاقناع بعد سقوط جوهر الشعر الذى هو التخييل ،فلا يسمى القول شعرا .

- 2 -

انه يمكننا ان نزعم ان بحث الفلاسفة للشعر ضمن المنطق اقرار منهم بان الشعر يقدم معرفة متميزة ، تتشكل حقيقتها في وجود تخييلي يستند على الحس، مقابل المعرفة العلمية البرهانية القائمة على التجريد . واذا كانت المعرفة التجريدية التي هي خاصية الفلسفة تتطلب استعدادا لادراكها لا يتوفر الا لدى الفلاسفة ،فان خاصية الشعر التخييلية - الحسية تجعله يوقع معرفته ويوجه خطابه الى مخيلة المستمع ،فيتوصل الى ادراكها دون حاجة الى مناهج فلسفية . فهل هذا يعني ان الفلاسفة الاسلاميين آمنوا واقروا المعرفة الحسية التي هي خاصية الفنون والشعر ،ورتبوا على ذلك ان فصلوا بين الشعر لأنه يقدم معرفته بطريقة خاصة ،والفلسفة ،دون ان يؤدى بهم اجلالهم الفلسفة التي هي معرفة الحقيقة وادراك الوجود بما هو موجود ،أن يستهينوا بالشعر ؟

الحق ان الفلاسفة آمنوا ان للشعر طريقه الخاص ومنهجه المتميز في وصف الوجود وتقديم العالم ،ولا يمكن للشعر ان يكون الا كذلك . اذ انه يتوسل بالصور والمحاكاة فلا يمكنه ان يكون تجريديا او ان يخاطب القسم الناطق من النفس البشرية ،هذا على مستوى المعرفة . اما على المستوى الاجتماعي فان هذا التقسيم يستند : ((الى نظرية اخرى سيكولوجية واجتماعية قال بها الفارابي وابن سينا وابن رشد ،وملخصها ان الناس متفاوتون في ادراكهم ومدى تقبلهم للحجج والبراهين . فمنهم من اتسعت ثقافته واكتمل ادراكه، بحيث يقوى على تفهم البرهنة اليقينية ،وهؤلاء هم الخاصة من فلاسفة وعلماء ،ومنهم من ضاق علمه وقصر ادراكه ،فيقتنع بالامور المسلمة

والمشهورة ، ومن أوضح الأمثلة على ذلك جماعة الجدليين من أصحاب الفرق . ومنهم من لم تتوفر لهم ثقافة والا فكر ناضج ، وتكفيه الأدلة الخطابية ،وهؤلاء هم العامة والدهماء .والأدلة الخطابية في الواقع باب من أبواب البرهنة الجدلية ، وكل ما فيها أنها تعتمد على مقدمات أقل شهرة وأقل رجحانا)) . ((1))

وهذا التمايز السيكولوجي ـ الاجتماعي هو الذي يعطي الخطابة والشعر شرعية الوجود في المجتمع، ذلك أن الجمهور لا يتسنّى له ادراك الطرق البرهانية ، وعليه فلا يمكن التوسل لأفهامه وتبليغه الحقيقة الا بالتخيل ، فالجمهور: ((يرون أن الموجود هو المتخيل والمحسوس ، وأن ماليس بمتخيل ولا بمحسوس فهو عدم .فاذا قيل لهم ان ههنا موجودا ليس بجسم ارتفع عنهم التخيل ، وصار عندهم من قبيل المعدوم ، ولا سيما اذا قيل انه لا خارج العالم ولا داخله ، ولا فوق ولا أسفل)) . ((2)) هذا التصنيف لفئات الناس على مستوى نظرية المعرفة يرتد الى أرسطو حيث يرى أن: ((مهمة الخطابة هي معالجة موضوعات تستوجب المناقشة ، أي موضوعات ليس لحلها قواعد فنية (علمية) لأنها تعالج هذه الموضوعات أمام جمع من المستمعين غير قادر على الاستدلال التدريجي المتصل الحلقات وغير قادر على تتبع الدليل البعيد المأخذ)) . ((3))

ومقولة جمهور تكشف عن طبقية ثقافية تجعل الحواجز بين الخاصة والجمهور ، حواجز معرفية وادراكية أساسا .ولكن هذا لا يعني أن ما يقدّمه الشعر يختلف عن غيره في غير التخييل ، لأن مادة أو محتوى الشعر قد يكون تصديقيا ، أو غيره ، كما سيظهر بعد .والجمهور: ((مقولة معرفية عند الفلاسفة ،عجز عن ادراك المتصور وعن طلب الأمور بطريق البرهان . وهكذا يؤول القول البياني ، في التصور الفلاسفي ، الى قول منطقي ، أي يفقد خاصيته النوعية ، بما هو تخييل ومحاكاة)) . ((4))

ومقولة "الجمهور" اذ تحمل البعد الاجتماعي ـ السيكولوجي ، فانّها

---

1) د. ابراهيم مدكور ، تصدير كتاب الجدل من الشفاء .ص : 3 ـ 4
2) ابن رشد ،مناهج الادلة .ص: 172 ـ 173
3) ارسطو ،كتاب الخطابة .ص: 88
4) علي حرب ،دراسات عربية .م: الحقيقة والمجاز .ص: 59

تستند في ذلك على قدرات الذهن البشرى الادراكية ،وذلك أن : ((أصناف انقيادات الذهن كثيرة . منها انقياد الذهن للشيء عن طريق ما ينقاد عن الأشياء الشعرية . ومنها انقياده للشيء على جهة انقياده عن الأقاويل المشورية والأقاويل التي تؤخذ فيها ما يمدح به الانسان أو يهجى وعلى مثال ما ينقاد عن الأقاويل الخصومية ، والمعاتبات والشكاية والاعتذار وما جانس هذا ، وهذا الصنف هو الانقياد الخطبي ،ومنها انقياد الذهن للمغالطات الواردة عليه . ومنها انقياده للشيء على طريق الجدل ،ومنها انقياده لما هو حق ويقين)) . ((1))

فاذا كان التمايز الاجتماعي بين الخاصة والجمهور يعطي للشعر شرعيته الاجتماعية ان صحّ التعبير ،فان تقسيم الا ستجابة الذهنية لطبيعة الخطاب الموجه الى استجابات مختلفة يرجع أساسا الى تقسيم مناطق العقل ،وتوزيعها حسب أقسام الدماغ المختلفة . فهناك منطقة الحس المشترك ،ومنطقة الخيال أو المصورة ،وهناك المناطق أو الأقسام المحدّدة للقسم الناطق من النفس. ((2))

واذن فهناك تمايز ثنائي على مستوى ذهني ،ثم سيكولوجي ـ اجتماعي هو الذي يجزم بتنوع سبل ادراك الحقيقة ،ويمكن أن يختزلا الى منهج عقلي تجريدى وسبيل تخييلي حسّي رغم وجود مستويات وسطية بين هذين القطبين . وعليه فان صياغة الحقيقة حتّى الفلسفية صياغة تخييلية من أجل تقريبها للجمهور، يفسح المجال للتعبير عنها بأشكال شتّى خصوصا أن أغلب الناس لا يأخذون الاّ بالتخييل والحس ويأنفون من التجريد ،فالتوسّل بالتخيّل استجابة لطبع نفسي واستعداد عقلي لدى الناس، واذا كان الشعر تخييلا فهو يأخذ كل الشرعية في الوجود انطلاقا من هذا التقسيم لقدرات العقل البشرية .

ولذلك فاصطلاح الفلاسفة على استعمال مفهوم "تخييل" لتحديد

---

1) الفارابي ،الالفاظ المستعملة في المنطق ،ص: 96

2) ينظر: ابن سينا ،علم النفس من طبيعيات الشفاء ،ص: 44 . . .

ماهية الشعر ، انما يقوم اساسا على بحوثهم الفلسفية المتنوعة مواد راكهم العميق لطبيعة الشعر التصويرية . فمفهوم التخييل يتجاوز الشعر ليصبح اسلوبا لتقديم الحقيقة الفلسفية بصياغة مختلفة عن البرهان ، وفي هذا التجاوز دفاع عن الشعر في احقية الوجود : ((ومبادئ الموجودات ومراتبها والسعادة ورئاسة المدن الفاضلة اما ان يتصورها الانسان ويعقلها واما ان يتخيلها . وتصورها هو ان ترتسم في نفس الانسان ذواتها كما هي موجودة في الحقيقة . وتخيلها هو ان ترتسم في نفس الانسان خيالاتها ومثالاتها وامور تحاكيها . وذلك شبيه ما يمكن في الاشياء المرئية كالانسان مثلا بان نراه هو نفسه او نرى تمثاله او نرى خياله في الماء او نرى خيال تمثاله في الماء او في سائر المرايا . فان رؤيتنا له تشبه تصور العقل لمبادئ الموجودات وللسعادة ولبسطه سوى ذلك . ورؤيتنا للانسان في الماء او رؤيتنا تمثاله تشبه التخيل ، لأن رؤيتنا تمثاله او رؤيتنا له في المرآة هو رؤيتنا لما يحاكيه . كذلك تخيلنا لتلك هو في الحقيقة تصورنا لما يحاكيها لا تصورها في انفسها)) (1)

ورغم امكانية الايغال في رسم الحقيقة على مستوى التخييل :

" نرى تمثاله او نرى خياله في الماء او نرى خيال تمثاله في الماء "

كما سنرى ذلك في بحث الصورة الشعرية ، فان هذا الايغال يعطي المعبر او الشاعر امكانيات ليصور موضوعه في مستويات متباعدة . لكن لماذا نتوسل بالتخيل لرسم مبادئ الموجودات ومراتبها ؟ لأن : ((اكثر الناس لا قدرة لهم اما بالفطرة واما بالعادة على فهم تلك وتصورها . فا ولئك ينبغي ان تخيل لهم مبادئ الموجودات ومراتبها والعقل الفعال والرئاسة الاولى كيف تكون باشياء تحاكيها . ومعاني تلك وذواتها هي واحدة لا تتبدل . واما ما تحاكي بها فاشياء كثيرة مختلفة بعضها اقرب الى المحاكاة وبعضها ابعد . . . ولذلك امكن ان تحاكى هذه الاشياء لكل طائفة ولكل امة بغير الامور التي تحاكى بها للطائفة الاخرى او للأمة

---

1) الفارابي . السياسة المدنية . ص: 85

الاخرى .فكذلك قد يمكن أن تكون أمم فاضلة ومدن فاضلة تختلف مللهم ولن كانوا كلهم يؤمون سعادة واحدة بعينها . فان الملة هي رسوم هذه أو رسوم خيالاتها في النفوس.فان الجمهور لما عسر عليهم تفهم هذه الأشياء انفسها وعلى ما هي عليه من الوجود التمس تعليمهم لها بوجوه أخر وتلك هي وجوه المحاكاة)) .((1)) واذا كانت الملة تعبيرا تخييليا عن مبادئ الموجودات ومراتبها ، أى حقيقة الوجود المدركة بالبرهان ، فان الملة أو كل ما يؤمه الناس من ملل ، انما هي تعابير متغيرة عن حقيقة ثابتة .واذا كان هذا يسوى بين الملل باعتبارها تمثيلا لحقيقة فلسفية واحدة ، فانه بالاضافة الى ذلك يودى الى انتفاء التناقض بين الملة والفلسفة ، وهذا هو المنطلق الذى جعل الاشكال الفلسفي لدى الفلاسفة الاسلاميين في بحث الصلة بين الدين والفلسفة يوصلهم الى الاعتقاد بالتكامل بين المجالين .وان كان لا يهمنا هذا الموقف في موضوعنا ، فانه يعطينا السند في تقرير أهمية الشعر من خلال الخاصية المشتركة بين الشعر والدين حيث يتوسلان معا بالتخييل . ويبدو أن هذا التماثل هو الذى أوقع البلاغيين في حيرة أمام توسل القرآن الكريم بوسائل المجاز . فاذا كان القرآن الكريم يصوغ تشابيه واستعارات وغيرها فهل هذه الوسائل الصورية تقوم على دعوى لا أساس لها ؟ ومن هنا تطلب البلاغيون في التشبيه ـ وغيره ـ ملاحظة علاقات التشابه والاشتراك بين طرفيه .والتشبيه الحق هو الذى اذا عكس لم ينتقض.

ان الخواص الصورية المشتركة بين القرآن والشعر هي التي بررت للفلاسفة اقرار شرعية الشعر وتحميله غايات كبيرة . وفسحت لديهم على مستوى بحث القرآن ما سمي بالتأويل : ذلك أن الآيات التي تقدم مثيلات الأشياء وتتشكل في الذهن على شكل صوره هي تعبير صورى عن حقيقة عميقة لا يجب أن تفهم حسب ظاهرها عند أهل البرهان ، وهي على مستوى التوصيل

---

1) المرجع السابق . ص: 85 ـ 86

اسلوب لافهام من عجز عن ادراك المجرد . ذلك ان: ((الاشياء التي لخفائها لا تعلم الا بالبرهان، فقد تلطف الله فيها لعباده الذين لا سبيل لهم الى البرهان، اما من قبل فطرهم، واما من قبل عاداتهم، واما من قبل عدمهم اسباب التعلم، بان ضرب لهم امثالها واشباهها، ودعاهم الى التصديق بتلك الامثال، اذ كانت تلك الامثال، يمكن ان يقع التصديق بها بالأدلة المشتركة للجميع، اعني الجدلية والخطابية.

وهذا هو السبب في ان انقسم الشرع الى: ظاهر، وباطن، فان الظاهر هو تلك الامثال المضروبة لتلك المعاني، والباطن هو تلك المعاني التي لا تتجلى الا لأهل البرهان... والسبب في ذلك ان الصنف من الناس الذين لا يقع لهم التصديق الا من قبل التخيل، اعني انهم لا يصدقون بالشيء الا من جهة ما يتخيلونه، يعسر وقوع التصديق لهم بموجود ليس منسوبا الى شيء متخيل)) (1). فالقرآن توسل بشتى الطرق المنطقية لايصال دعواه للناس، وشتى الطرق هذه لا تزيف الحقيقة، بل تثري اساليب تناولها وتقديمها. فتمثيلات الاشياء وشبيهاتها في القرآن اذ توفر تصديقا لمن عجز عن ادراك البرهان، تهدف الى تعميم الخطاب الالهي، وايصاله الى كافة الناس: ((واذ تقرر هذا كله، وكنا نعتقد، معشر المسلمين، ان شريعتنا، هذه الالهية، حق، وانها التي نبهت على هذه السعادة، ودعت اليها، التي هي المعرفة بالله عز وجل، وبمخلوقاته، فان ذلك متقرر عند كل مسلم من الطريق الذى اقتضته جبلته وطبيعته من التصديق، وذلك ان طباع الناس متفاضلة في التصديق)) (2)

فاذن خصائص الشعر التخييلية تكشف عن حقيقته الوجودية ولا يمكنه الا ان يعبر عن الاشياء بمثيلاتها. لكن ما طبيعة الصلة بين القرآن والشعر، وهل تتجاوز مستوى الصفة المشتركة التي هي التخييل الى المعرفة؟ يبدو ان الصلة بين القرآن والشعر: ((ذات طبيعة بيانية

1) ابن رشد. فصل المقال. ص: 46-48
2) المرجع السابق. ص: 30-31

وليس معرفية ، وان اختلفت الدرجة بينهما ، اذ الاول يرتقي الى مرتبة الاعجاز ، اما الثاني فلا . ولقد اوضح الفلاسفة طبيعة هذه الصلة بين المجاليين . من حيث ان كلا الاثنين يعتمدان على المخيلة ويتوجهان الى الجمهور . فكما ان الشاعر يلجأ الى المحاكاة ، اذ ان اكثر الناس تغلب عندهم القوة الخيالية على القوة الفكرية ، كذلك يحاكي النبي الامور الالهية بطريق التخييل ، اذ ليس بمقدور الناس ان يتصوروا الحقائق بنفسها بل بالمثالات التي تحاكيها . وهكذا كلا الاثنين يستخدمان " المعاني الجمهورية " ويتوجهان الى الجمهور) . ((1)) واذا كانت الصلة بين القرآن والشعر صلة بيانية اساسا ، فان هذا لا يعني ان الشعر يتحدث عن اي شيء ، ففي رأي الفلاسفة ينبغي ان يخيل صورا تدعو الى قيم واخلاق ، كما سنرى في بحث الوظيفة .

ولكن وبعد ان اتضح الجذر المنطقي لمصطلح " تخييل " ، يبدو ان الجذر الثاني للمصطلح نفسه ، وهو صلته بتقسيم الفلاسفة للنفس البشرية ، يتطلب توضيحا وتفسيرا .

— 3 —

فمصطلح " تخييل " يوحي بالقوة المخيلة ، او الخيال ، وعليه فهو يستند في نحته على تقسيم الفلاسفة الاسلاميين للنفس البشرية الى قوى وملكات ، وفصلهم بين الحواس الخمس الظاهرة ، والخمس الباطنة التي منها الخيال ، ثم منطقة العقل باقسامها . واذا كان التخييل يستهدف ايقاع المخيلات في خيال السامع ، فهل تنتهي المسالة عند مستوى ايقاع التخييل ام تتجاوز ذلك الى الايحاء بسلوك او الدعوة الى موقف عبر انفعال النفس بالتخييل ؟ الحق ان الهدف كله يقوم على هذا الايحاء او هذه الدعوة ، وهنا تكمن الحدود بين مبحث طبيعة الشعر ووظيفته لدى الفلاسفة الاسلاميين . وان كان لا مندوحة من بحث خاصية احداث الاثر النفسي لدى المتلقي بواسطة

---

1) علي حرب . دراسات عربية . م : الحقيقة والمجاز . ص: 59

الشعر، لاستكمال فهم طبيعته المتميزة عن غيره من سبل المنطق :
((واذا كانت صناعة الجدل وصناعة الخطابة تخاطبان الفكر، فان صناعة الشعر تخاطب الجانب الانفعالي للانسان . . . وهنا نجد اثر الاستعانة ببحث ارسطو في النفس لتفسير بحثه في الشعر . فابن سينا لا يفهم المحاكاة على انها "تقليد" وحسب، بل يفهمها على انها تصوير معنى من المعاني للمخيلة، وذلك ظاهر في اشتقاق كلمة "التخييل" نفسها)) . ((1))

ويتم لصناعة الشعر توجيه خطابها للجانب الانفعالي من الانسان عبر التخييل، لكن ما طبيعة هذا التاثير الذي يحدثه الشعر وهل يملك المرء ازاء وقعه على النفس قدرة التملص من اثره باعتباره يخاطب الجانب الانفعالي في الانسان؟ : ((ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة . . . والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن امور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به او غير مصدق . فان كونه مصدقا به غير كونه مخيلا او غير مخيل : فانه قد يصدق بقول من الاقوال ولا ينفعل عنه، فان قيل مرة اخرى وعلى هيئة اخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق . فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه متخيلا)) ((2))

فوقع الشعر على النفس يجعلها تستسلم له وتنقاد تماما، انقيادا يملك الايحاء بهدفين سلوكيين، فاما ان تطلب شيئا او تهرب من شيء، اي ان الاثر الانفعالي يتجاوز الاستجابة السيكولوجية المعبر عنها في الدهشة لوقع الشعر على النفس الى السلوك . فكان الاثر الانفعالي والجمالي للشعر مبطن بالقيمة فهو ليس خلوا من الدعوة والغرض . لكن طبيعة الانفعال الشعري تحدث في غياب

1) د شكري محمد عياد . كتاب ارسطوطاليس في الشعر . ص: 210
2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 161 ــ 162

قوة الفكر، ذلك لأن الشعر يأسر النفس ويتسرّب اليها عبر التخييل ، عبر الصورة ، فيثير القوة النزوعية لتسلك ، "سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق"، سواء كان موضوع الدعوة تصديقا ، أي حقيقة برهانية، أو غير ذلك ، لأن الحقيقة في الشعر تتجسّد في طبيعته التخييلية ، وليس في التصديق ؛ ولأن التصديق يقابل التخييل ، فتوفر التصديق لا يعني بالضرورة أن يكون القول مخيلا ، أي محدثا للانفعال ، لأن التصديق قد يحدث اذعانا لكنه عقلي وليس انفعاليا . غير أن تقابل التصديق والتخييل لا يعني خلو الشعر منه ، بل يملك الشعر قيمة خاصة تضاف الى التصديق فتتغير هيأته وشكله ويصير مستساغا على مستوى اللذة والجمال ، فيحدث الانفعال المطلوب رغم توفر التصديق فيه : " فان قبل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق ".

وبهذا البحث في أمر صدق القول الشعري وكذبه تجاوز لما شاع لدى النقاد العرب القدماء عن كذب الشعر ، ذلك أن حقيقة الشعر تتمثل أساسا في خاصيته التخييلية سواء كانت "متضامنة" صدقا أو كذبا . فليس ينظر فيه في حقيقة مطابقة أقواله للحقيقة الخارجية ، عقلية كانت أو تاريخية أو غيرها ، بل ينبغي تلمس طبيعته الأساسية في قدرته على احداث الأثر الانفعالي المطلوب ، مع العلم أن هذه الأقوال قد تكون صدقا كلها ؛ لكن الاشكال يطرح على مستوى قبول النفس للتصديق ، للحقيقة : ((واذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب ، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك أوجب . لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق ، وكثير منهم اذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها . وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت اليه ، والقول الصادق اذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد

التصديق والتخييل معا ، وربما شغل التخييل عن الالتفات الى التصديق والشعور به . والتخييل اذعان، والتصديق اذعان .لكن التخييل اذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، والتصديق اذعان لقبول ان الشيء على ما قيل فيه .فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه ، اي يلتفت فيه الى جانب حال المقول فيه) ((1))
فرغم ان الشعر يقدم مثيل الشيء وهو كاذب، الا انه يحدث الانفعال ، في حين تقديم حقيقة الشيء كما هي لا يحدث ذلك لولع النفس بالغريب والجديد .وغياب خاصيتي " التعجيب والالتذاذ "عن القول الصادق ، سواء كان مشهورا اومجهولا ، قلص مساحة استجابة النفس له .وهي استجابة عقلية باردة . في مقابل طاقة التخييل على احداث الهزة والدهشة . ومع ذلك في امكان التصديق " اذا حرف عن العادة والحق به شيء تستانس به النفس ، فربما افاد التصديق والتخييل معا ،وربما شغل التخييل عن الالتفات الى التصديق والشعور به" . فالتحريف الطارئ على التصديق هو التناول الشعرى بقدراته الصورية والايقاعية لقول حق ، وتظل الحقيقة حقيقة ،غير انها تكسى الجمالي ، فيباح لها اذ ذاك احداث الاثرين : التصديق والتخييل ، رغم ان الاستجابة قد لا تتجاوز مستوى التخييل ، الا ان هذا لا يلغي وجود التصديق .

ان ثنائية المادة والصورة او المحتوى والشكل ــ مع ايمان الفلاسفة ان حقيقة الشعر في صورته ــ تبيح لهم الاعتداد بالمادة ،المضمون ، باعتباره وجودا هيولانيا، فاذا انضافت له الصورة اصبح كائنا .فالصورة هي حقيقة الشيء .ومن هنا يباح في الشعر ان يكون صدقا اوغيره، لأن حقيقته تتمثل اساسا في طريقة تناوله وتقديمه لهذا الصدق اوغيره: لأن : ((التصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن ان توضع انواعا ومواضع.واما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد .وكيف، والمحصور هو المشهور او القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن

1) المرجع السابق .ص: 162

في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع)) .((1)) فالابتداع والاختراع سر " الاستحسان في الشعر، ومرد ذلك الى هذه الملاقات الجديدة الحادثة بين الأشياء في عالم القصيدة ، فهي تقدم تقديما جديدا لا يحد عبر ثراء التشابيه والاستعارات وغيرها .

فطبيعة الشعر تحدد ها قدراته على احداث الانفعال النفسي ، وهنا يبد والشق الثاني لمصطلح " تخييل " ، ولا يمل الفلاسفة الاسلاميون من تكرار الحديث عن قدرات التخييل على احداث الانفعال الهادف الى السلوك ، فجودة التخييل عندهم : ((غير جودة الاقناع . والفرق بينهما أن جودة الاقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق به . وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع الى طلب الشيء المخيل والهرب منه أو النزاع اليه اوالكراهة له ، وان لم يقع به تصديق ، كما يعاف الانسان الشيء اذا رآه يشبه ما سبيله أن يعاف في الحقيقة وان تيقن أن الذى رآه ليس هو ذلك الشيء الذى يعاف . وتستعمل جودة التخييل عما يسخط ويرضي وفيما يفزع ويؤمن وفيما يلين النفس وفيما يشدّ ها وفي سائر عوارض النفس . ويقصد بجودة التخييل أن يتحرك الانسان لقبول الشيء وينهض نحوه وان كان علمه بالشيء يوجب خلاف ما يخيل له فيه . وكثير من الناس انما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثرونه ويجتنبونه بالتخييل دون الروية ، اما لأنه لا روية لهم بالطبع أو أن يكونوا اطرحوها في أمورهم)) .((2))

واذا كانت جودة التخييل تستعمل أساسا في "عوارض النفس" فلها طبيعة تربوية أخلاقية ، فان ما يهمنا هنا هو بحث خاصية الاستجابة التي هي انقياد النفس للامر المخيل رغم خلوه من التصديق . فاثناء خفوت صوت العقل أو تعطيله حينا يحدث الانفعال الشعرى مع علم المرء بالشيء على حقيقته المقابل لوضعه الطارىء المخيل ، الا أنه يستجيب لنفسه ، لوقع التخييل . فكأن صوت العقل يشل أثناء تلقي الشعر ، وتصبح السيطرة كلها للانفعال . وهنا يبدو خطر الشعر

---

1) المرجع السابق ، ص: 162 — 163
2) الفارابي ، فصول منتزعة ، ص: 63 — 64

الذي يستطيع ان يوقع الانسان مع عقله في خصام. فمع ادراك عقله للحقيقة المنطقية الا انه يستجيب للتخييل هذا عند من يتروى في الامور، اما لدى اغلب الناس فان سلوكهم يكون وفق "التخييل"

والفلاسفة الاسلاميون يقررون هذه الحقيقة في كل اعمالهم فكانها ثابتة لا تقبل جدالا. فالمقدمات الشعرية -عندهم-: ((هي المقدمات التي من شانها، اذا قيلت، ان توقع للنفس تخييلا، لا تصديقا. والتخييل: هو انفعال من تعجب، او تعظيم، او تهوين، او تصغير، او غم، او نشاط، من غير ان يكون الغرض بالمقول ايقاع اعتقاد البتة. وهذه المقدمات ليس من شرطها ان تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة ولا شنيعة، بل ان تكون مخيلة)).((1)) ويحاول ابن سينا ان يوضح كيفية الانقياد اذ يقول: ((المخيلات هي مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخييل شيئا على انه شيء آخر وعلى سبيل المحاكاة، ويتبعه في الاكثر تنفير للنفس عن شيء او ترغيبها فيه، وبالجملة قبض وبسط مثل تشبيهنا العسل بالمرة فينفر عنه الطبع وكتشبيهنا التهور بالشجاعة او الجبن بالاحتياط فيرغب فيه الطبع)) ((2)) فتشبيه العسل بالمرة، المسبب للنفور من العسل، رغم علم المرء بخطأ ذلك، وتشبيه التهور بالشجاعة الدافع للرغبة في التهور رغم علم المتلقي ان التهور غير الشجاعة، يكشف عن قدرات الشعر على احداث اثره المقصود رغم "كذب" دعواه. لكننا نجد استناد المحاكاة على صفات مشتركة بين طرفي التشبيه فبين العسل والمرة اللون الاصفر المشترك، كذلك بين التهور والشجاعة قاسم مشترك هو حد معين من الاقدام. لكن الشعر قد يكون صدقا كله، فخلو المثال السابق من التصديق لا يعني خلو الشعر كله منه. ف: ((المخيلات.. قضايا، تقال قولا، وتؤثر في النفس تاثيرا عجيبا، من قبض وبسط، وربما زاد على تاثير التصديق، وربما لم يكن معه تصديق: مثل ما يفعله قولنا وحكمنا في النفس: ان العسل مرة متهوعة،

1) ابن سينا. كتاب المجموع... او في معاني كتاب الشعر. ص: 15 — 16
2) ابن سينا. النجاة: المنطق. ص: 100

على سبيل محاكاته للمرة ، فتابساه النفس وتنقبض عنه)) ((1)) . وتستند قوة التخييل في تحريك النفس واحداث التعجيب الى : ((جودة هيئته — او قوة صدقه — او قوة شهرته — او حسن محاكاته . لكننا قد نخص باسم المخيلات ، ما يكون تاثيره بالمحاكاة)) ((2)) .

واستسلام النفس للشعر ووقوعها في اسره وتحت تاثيره امر شائع التصور عند النقاد العرب القدماء . فقد لاحظوا قوة الشعر على التسلل الى الاعماق ، وان ظلت آراؤهم في المسالة خلاصة لتجارب ذوقية ربما مارسوها دون ان يدعمها بحث في النفس، في حين اتيح للفلاسفة وصل طبيعة الانفعال الشعرى بطبيعة النفس البشرية وانقسامها الى ملكات وقوى مختلفة . فالنقاد العرب القدماء يدركون ان للشعر قوة على احداث التاثير اي الانفعال . ولعل ابن قتيبة كان المح الى شيء من ذلك حين علل افتتاح الشاعر قصيدة المدح بالغزل بحيث يبادر الممدوح الى اجزال عطاء الشاعر ((3)) .. بل يصل صاحب العمدة الى صياغة تعريف للشعر انطلاقا من خاصيته الاساسية في احداث الانفعال النفسي : ((وانما الشعر ما اطرب وهز النفوس ، وحرك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذى وضع له ، وبني عليه ، لا ما سواه)) ((4)) . فاذا كان للشعر القوة على تحريك النفس واحداث الطرب فان الشاعر لا محالة — نظرا لقدرته على ابداع ما يثير انفعال النفس— مختلف عنا وهذا الاختلاف مرده الشعور ايضا : ((وانما سمي الشاعر شاعرا ، لانه يشعر بما لا يشعر به غيره)) ((5)) . ورغم ان ابن رشيق يعيد قول صاحب نقد النثر في تحديد ماهية الشعر : ((والشاعر من شعر يشعر شعرا وهو شاعر (..) وانما سمي شاعرا لانه يشعر من معاني القول واصابة الوصف بما لا يشعر به غيره (..) وكل من كان خارجا من هذا الوصف فليس بشاعر وان اتى بكلام موزون مقفى)) ((6)) الا ان هذا لا يمنعنا من الزعم ان النقاد العرب القدامى ادركوا خاصية التاثير الشعرى وربطوها بالوظيفة في قدرة الشاعر على احداث الخوارق .

1) ابن سينا . قسم المنطق من الاشارات . ص : 198 — 199
2) المرجع السابق . ص : 199 — 200
3) ينظر : عبد الفتاح كيليطو . الادب والغرابة . ص : 55
4) ابن رشيق . العمدة . ج : 1 . ص : 128
5) المرجع السابق . ص : 116
6) ابن ... نقد النثر ...

لكننا نلاحظ ان ايمان العرب بقدرة الشعر على احداث الاثر النفسي لا يشكل مفهوما يسوغ ماهية الشعر لديهم ، بعبارة اخرى انهم لا ينحتون للشعر تعريفا وفق مفهوم " التخييل " بحيث يختزل كل ماهية الشعر في قوته التاثيرية ، علما انهم يقرون هذا التاثير . فالنقاد العرب ، وخاصة من ارتبط بالفلسفية اليونانية او الدراسات الكلامية باكثر من سبب شارحيا او مؤلفا ، كابن طباطبا او قدامة بن جعفر ، يركزون في وضع حد الشعر على عناصر ذاتية فيه ، دون ربط التحديد او التعريف بالمتلقي فابن طباطبا يرى ان : ((الشعر . . . كلام منظوم ، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي ان عدل عن جهته مجته الاسماع ، وفسد على الذوق . . .)) ((1)) والفلاسفة الاسلاميون يقرون خاصية الايقاع في الشعر ، ويرون الوزن ضروريا للشعر ، الا انهم لا يصوغون تعريفا ياخذ بخاصية الايقاع فقط ، بل يركزون على التخييل ، بينما يؤسس ابن طباطبا تعريفه على خاصية الشعر الايقاعية : ((واهم ما في هذا التعريف ، انه يحدد الشعر على اساس الانتظام الخارجي للكلمات ، صحيح ان التعريف لا يشير صراحة الى القافية الا انها متضمنة فيه . والتعريف - فضلا عن ذلك - لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر ، من حيث مصدره او تاثيره ، وانما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على اساس من الطبع والذوق)) ((2)) ولم يلجأ ابن طباطبا للتعريف الفلسفي : ((ربما لأن مفهوم " التخيل " باعتباره خاصية اساسية في الفن الادبي بعامة ، يمكن ان ينطوي عليها الشعر والنثر على السواء ، وبذلك يظل اساس التمييز في الشعر هو الانتظام اللغوي المتميز للشكل)) ((3)) وهذا التحليل قد يثير اكثر من تساؤل ، فربما فضل ابن طباطبا وضع تعريف للشعر يكشف خصائصه الذاتية ، واهمل الاخذ بتعريف ياخذ بطبيعة الشعر التاثيرية ، خاصة اذا ادركنا ان وصف الشعر بالتخييل يرتبط ببيئة الفلاسفة بالدرجة الاولى ويشكل مبحثا من مباحث المنطق مع ما تثير دراسات وآراء الفلاسفة في الشعر من حساسية في الاوساط النقدية ،

---

1) ابن طباطبا . عيار الشعر . ص: 3

2 ، 3) د جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص: 37 - 38

ويكفي قراءة ابن الاثير لادراك ذلك. ((1))

ومع ان التشابه واضح بين تقسيم قدامة للعلوم التي تبحث الشعر وتقسيم ابن سينا، الا انه على مستوى الحد يبدو الاختلاف واضحا. فتعريف قدامة مصوغ صياغة منطقية واضحة، والذي يكشف عن ذهنية منطقية، وتاثر بالدراسات الفلسفية، ياخذ بنمط ابن طباطبا في وضع حد للشعر يرصد عناصره الذاتية مع اغفال الاهتمام بالتاثير: ((ان اول ما يحتاج اليه في شرح هذا الامر معرفة حد الشعر الحائز عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك ابلغ ولا اوجز مع تمام الدلالة من ان يقال فيه: انه قول موزون مقفى يدل على معنى)). ((2)) فاللفظ والمعنى والوزن والقافية تشكل الاسس التي يبني عليها قدامة مؤلفه، وهي العناصر الاساسية الموجدة للشعر. وتعريف قدامة لا ياخذ بمصطلح "المحاكاة" او "التخييل" رغم صلته الوطيدة بالفلسفة الارسطية، ((3)) ومعاصرته للفارابي. اما وصف قدامة لغرض الوصف بقوله: ((الوصف هو ذكر الشيء كما فيه من الاحوال .. حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته)) ((4)) فيستنتج منه الدكتور شكري عياد ان قدامة: ((قد تاثر بكلمة المحاكاة من حيث دلالتها على تصوير الشيء المحاكى وتمثيله للحس.. ويلاحظ ان قدامة يستعمل هنا فعل "الحكاية"، وينبغي ان يلاحظ ايضا ان كلمة التخييل لم ترد في كتابه كله، وهذا يؤيد ان استعمال هذه الكلمة انما يرجع الى الفارابي)) ((5)) وربما لم يتجاوز قدامة في استعماله لكلمة "محاكاة" المعنى اللغوي الى الاصطلاح ومع كل ما تحمله الكلمة من لبس الا ان قدامة بعيد في وضعه "علما للشعر" عن مفهوم المحاكاة والتخييل رغم اغراقه في المنطق، واخذه بكثير من اساليبه كبحث التناقض والتقسيم وغيرها .. بل يخضع الكتاب كله لخطة منطقية منهجية صارمة، ويذكر صاحبه صراحة، الفلاسفة اليونانيين، ومع ذلك لا ياخذ بمفهوم التخييل.

اما حازم القرطاجني فلم يكد يتجاوز طروحات الفلاسفة الاسلاميين وآراءهم في الشعر، بل اخذ بها جميعا، واثراها بمعرفته المعمقة

---

1) ينظر: ابن الاثير. المثل السائر. ص: 3 وما بعدها
2) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص: 64
3) ينظر: د شكري محمد عياد. كتاب ارسطوطاليس في الشعر. ص: 257— 258
4) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص : 130
5) د شكري محمد عياد. كتاب ارسطوطاليس في الشعر. ص: 258

والواسعة بالبلاغة والنقد العربيين، فخرج له من المزيج بحث في الشعر يأخذ بالاصول النظرية لمفهوم المحاكاة والتخييل في بحث الشعر مع ما يتفرع عن ذلك من تفريعات وتقسيمات.غير اننا نزعم ان فضل حازم يبدو جليا في تاصيل تجربة ابن رشد في تطبيق الفكر النظري لآراء الفلاسفة على نماذج الشعر العربي رغم غلبة البحث النظري على منهاجه.والحق ان التوليف في منهاج حازم بين آراء الفلاسفة الاسلاميين، وآراء النقاد العرب من امثال قدامة والخفاجي وغيرهما ليس بالامر المستحيل، خاصة اذا ادركنا ان محاولة الفلاسفة تتلخص في وضع اساس نظري لقناعات نقدية رسخها النقاد العرب من قبل، وليست بدعا في النقد العربي سوى ما يثيره طابعها النظري من تشكك في بيئة النقاد بحيث تمكننا ان نزعم ان صلة الفلاسفة في بحث الشعر بارسطو باهتة جدا، واذا كان هناك اتفاق في المصطلح احيانا، فلا يعدو في الغالب، الظاهر، بحيث حمل الفلاسفة الاسلاميون مصطلحات اليونان مضامين عربية اسلامية تماما.

اما حازم فقد اخذ عن الفلاسفة الاسلاميين فكرة التخييل بكل حذافيرها واتقن فهمها بعمق، ثم اتاح له الفهم العميق للفكرة مع كل ما يرفدها من منطق ان يفرع ويقسم، فصارت المحاكاة انواعا واقساما: فهي محاكاة بواسطة وبغير واسطة، وهي محاكاة قديمة ومحاكاة مبتدعة... يقول في تعريفه للشعر: ((الشعر كلام موزون مقفى من شانه ان يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها، ويكره اليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها او متصورة بحسن هيأة تاليف الكلام، او قوة صدقه او قوة شهرته، او بمجموع ذلك.وكل ذلك يتاكد بما يقترن به من اغتراب فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتاثرها)) . ((1)) ويبدو التاليف بين آراء الفلاسفة وراى قدامة واضحا غير ان غلبة فكرة التخييل على تعريفه، واحداث الاثر النفسي في المتلقي اي اختزال حقيقة الشعر - تقريبا - الى طبيعته التاثيرية، تجعله اقرب ما

---

1) حازم القرطاجني ، المنهاج ،ص: 71

يكون الى الفلاسفة . بل نراه يعيد كلام ابن سينا تقريبا في الاسس التي يعتمد عليها الشعر في احداث اثره من: هيأة ، وصدق ، وشهرة . ويعرف الشعر في موضع آخر بقوله: ((الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت او كاذبة ، لا يشترط فيها - بما هو شعر - غير التخييل)) ((1)) واعتبار التخييل حقيقة الشعر ، سواء كانت المقدمات صادقة او كاذبة اعادة لأقوال الفلاسفة في مبحث الصدق والكذب في الشعر ، بل يصل حازم الى الاقرار بان الشعر لا ينافي الصدق واليقين مطلقا لأن مقدماته قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة ، ولأن المعتبر فيه هو التخييل سواء صحت مقدماته او كذبت في حين تبدو الخطابة منافية لليقين لأنها تكون من مقدمات مظنونة وهذه لا تحدث تصديقا بل اقناعا ، اللهم الا اذا عدل الخطيب عن الاقناع الى التصديق وهذا قد يحدث. ((2)) ولذلك يبدو ان حازما لم يتجاوز طروحات الفلاسفة و: ((لم يجتهد ، وانما عمد الى اقوال ابن سينا ، ففصل ماكان مجملا ، ولم يكد يزيد شيئا مذكورا .)) ((3))

واذا كان حازم قد اخذ بفكرة التخييل والمحاكاة في منهاجه مع ما فرع عنها من فروع ، فان امر عبد القاهر الجرجاني مختلف في علاقته بمصطلح " التخييل " مع ما عرف عنه من ايلاء مسألة التاثير النفسي للقول المعجز او البليغ من اهمية في البحث: ((وهذه النظرية التاثيرية ، في جودة الادب جزء من تفكير سيكلوجي اعم ، يطبع كتاب " الاسرار " كله بطابعه ، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة واخرى الى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون " الفحص الباطني " ، وذلك ان تقرأ الشعر وتراقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتامل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول ان تفكر في مصادر هذا الاستحسان)) ((4)) فاذا كان مدى التاثير الذى تحدثه الصور البيانية في نفس متلقيها مقياسا صالحا للحكم عليها بالجودة ، فان بروز فكرة التاثير واعتمادها مقياسا في نقد الشعر لا تجعل عبد القاهر ياخذ بفكرة التخييل الفلسفية كما هو الحال عند الفلاسفة ، بل يعرض المسالة على العقل ، مقابلا بين الحقيقة العقلية والتخييلية ،

---

1) المرجع السابق ، ص: 89

2) المرجع السابق ، ص: 62 - 63

3) د عصام قصبجي ، نظرية المحاكاة ، ص: 178

4) د محمد خلف الله ، من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده ، ص: 134 - 135

واذ ذاك يصير التخييل مرادفا للقياس الخادع الذى يعتمد المغالطة اساساً، فهذا هو المعنى المنطقي الذي يعطيه الجرجاني لمصطلح التخييل، وهو احد المعاني التي يسقطها على المصطلح حسب رأي الدكتور شكري عياد. ((1))

وعبد القاهر صريح في قسمته المنطقية للمعاني: ((ويجب ان نتكلم اولا على المعاني، وهي تنقسم اولا قسمين عقلي وتخييلي، وكل واحد منهما يتفرع. فالذى هو العقلي على انواع. اولها عقلي صحيح، مجراه في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة، مجرى الادلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الاكثر من هذا الجنس منتزعا من احاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولا من آثار السلف الذين شانهم الصدق، وقصدهم الحق، او ترى له اصلا في الامثال القديمة والحكم الماثورة عن القدماء. فقوله:

وما الحسب الموروث لا در دره   بمحتسب الا بآخر مكتسب

ونظائره... معنى صحيح محض يشهد له العقل بالصحة...)) ((2)) فالمعاني وفق هذا التصور عقلية، لأنها توافق الحقيقة العقلية، او الدينية، او هي حكمة. اما القسم التخييلي: ((فهو الذى لا يمكن ان يقال انه صدق، وان ما اثبته ثابت، وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر الا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم انه يجيء طبقات ويأتي على درجات فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى اعطي شبها من الصدق، وغشي رونقا من الصدق، باحتجاج يخيل، وقياس يصنع فيه ويعمل، ومثاله قول ابي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

فهذا قد خيل الى السامع، ان الكرم اذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق اليه وعظم نفعه، وجب بالقياس ان ينزل عن الكريم، نزول ذلك السيل عن الطود العظيم، ومعلوم انه قياس تخييل وايهام، لا تحصيل واحكام، فالعلة ان السيل لا يستقر على الامكنة العالية،

---

1) ينظر: د شكري محمد عياد. كتاب ارسطوطاليس في الشعر. ص: 258
2) عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص: 228

ان الماء سيال لا يثبت الا اذا حصل في موضع له جوانب تند فعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال ... ومن ذلك صنيعهم اذا ارادوا تفضيل شيء او نقصه ، او مدحه او ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في اوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر امور لا تصحح ما قصدوه من الهجين والتزيين على الحقيقة كما تراه في باب الشيب والشباب كقول البحتري:

وبياض البازي اصدق حسنا ان تاملت من سواد الغراب

وليس اذا كان البياض في البازي آنق في العين، واخلق بالحسن من السواد في الغراب وجب لذلك كلما ان لا يذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوى الالباب، لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون ...)) ((1)) فقياس التخييل قياس خادع لا تثبت صحته اذا عرض على العقل، ويقطع بالمسالة عبد القاهر في مثل قوله: ((وجملة الحديث الذى اريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر امرا هو غير ثابت اصلا، ويدعي دعوى لا طريق الى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى)) . ((2)) واذا كان التهافت يلحق التخييل كقياس خادع على مستوى عقلي، فانه في الشعر مقبول بحيث: ((لا يؤخذ الشاعر بان يصحح كون ما جعله اصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم او ينقض من قضية، وان ياتي على ما صيره قاعدة واساسا ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة، كتسليمنا ان عائب الشيب لم ينكر فيه الا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن اجلها عيب)) . ((3))

ورغم التفريعات التي ياخذ باحصائها عبد القاهر عن انواع التخييل، الا ان الأساس العقلي لا يفتر ابدا في تقصيه، ويظل التخييل في معظمها دليل الخداع والتمويه. ومع ذلك ياخذ معنى التخييل ايضا معنى قريبا مما اراده الفلاسفة مثل: ((التخييل ياخذ معنى المحاكاة كاملا حين يتحدث عبد القاهر عن المعاني المبتدعة)) ((4)) ففي قوله: ((فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل

1) المرجع السابق، ص: 231 — 332 — 233
2) المرجع السابق، ص: 239
3) المرجع السابق، ص: 235
4) د شكري محمد عياد . كتاب ارسطوطاليس في الشعر، ص: 260

فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر الى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش او بالنحت والنقر، فكما ان تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهد تها حالة غريبة لم تكن قبل روؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شانه، فقد عرفت قضية الاصنام وما عليه اصحابها من الافتتان بها، والاعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الاخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد ...)) (1)

يبدو انه يقطع بقوة الشعر على هز النفوس واحداث الاثر الانفعالي العميق، واذا كان الدكتور شكري عياد يرى ان عبد القاهر بذلك: ((قد نقل فكرة "المحاكاة" الى النقد العربي اذ رد روعة الشعر الى براعة التصوير))، (2) فاننا نلاحظ انه لا يتجاوز بالفكرة مستوى التاثير والاعجاب الى الايحاء بسلوك، كما هو الشان لدى الفلاسفة، مع اقراره بتماثل الشعر والتصوير من خلال ما يرسمه الشاعر من صور، بالاضافة الى ذلك لا يتخلى عن مسلمته السابقة المتمثلة في قضية الخداع: ((المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق"، فكان المعنى الثاني الذى يعطيه لمفهوم "تخييل" والذى يقربه من رأي الفلاسفة ليس خالصا تماما بل تشوبه مسالة الخداع والتمويه، وكان مصطلح "تخييل" الذى شكل مفهوم الفلاسفة للشعر: ((لم يظفر، مع التعلق به، في البيئة العربية، بغير تقدير جزئي))، (3) يدلنا على ذلك حديث ابن الاثير عن ابن سينا وتعليقه على الشفاء الحاوى شرحي ابن سينا للخطابة والشعر، اذ يقول: ((فانه طول فيه وعرض، كانه يخاطب بعض اليونان، وكل الذى ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا)). (4) فاذا كان في اسلوب ابن سينا من الركاكة والتطويل ما يبرر وصف ابن الاثير له، فانه اذ يردف قائلا: ((ثم مع هذا جميعه فان معول القوم فيما يذكرونه من الكلام الخطابي انه يورد على مقدمتين ونتيجة، وهذا مما لم يخطر لأبي علي بن سينا ببال فيما

1) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة . ص: 297
2) د شكري محمد عياد . كتاب ارسطوطاليس في الشعر . ص: 261
3) د مصطفى ناصف . الصورة الادبية . ص: 120

صاغه من شعر او كلام مسجوع ، فان له شيئا من ذلك في كلامه ، وعند افاضته في صوغ ما صاغه لم تخطر المقدمتان والنتيجة له ببال)) ((1)) يخطئ ابن الاثير اذ يفهم ان اليونان يشترطون صوغ الشعر والخطابة في قياس منطقي كامل الحدود يتكون من مقدمتين ونتيجة . ويرى بناء على هذا الفهم ان ابن سينا يتناقض على مستوى النظرية والتطبيق ، ففي شعره وسجعه بعيد عن الاسلوب اليوناني . والحق ان مقدمة ابن الاثير نفسها خطأ ، فما بناه عليها سيكون خطأ حتما . وتصوره للرطانة اليونانية التي تفترض قياسا ثلاثي الحدود في كل قول ، تخريج من عنده ، بدليل انه يورد في بحث التشبيه كلاما يجعله متوافقا تماما مع تعريف ابن سينا للتخييل ، وهذا التطابق يؤكد استفادة ابن الاثير من ابن سينا غير ان عناده وكبرياءه يمنعانه من الاقرار بذلك . يقول في فائدة التشبيه : ((واما فائدة التشبيه من الكلام فهي انك اذا مثلت الشيء بشيء فانما تقصد به اثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به ، او بمعناه ، وذلك اوكد في طرفي الترغيب فيه ، او التنفير عنه . الا ترى انك اذا شبهت صورة بصورة هي احسن منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو الى الترغيب فيها . وكذلك اذا شبهتها بصورة شيء اقبح منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو الى التنفير عنها ، وهذا لا نزاع فيه ، ولنضرب له مثلا يوضحه فنقول : قد ورد عن ابن الرومي في مدح العسل وذمه بيت من الشعر ، وهو :

تقول هذا مجاج النحل تمدحه وان تعب قلت : ذا قيء الزنابير

الا ترى كيف مدح وذم الشيء الواحد بتصريف التشبيه المجازي المضمر الاداة الذي خيل به الى السامع خيالا يحسن الشيء عنده تارة ، ويقبحه اخرى ولولا التوصل بطريق التشبيه على هذا الوجه لما امكنه ذلك ؟ وهذا المثال كاف فيما اردناه)) . ((2)) وحديثه عن الترغيب والتنفير في الشيء المحاكى انطلاقا من محاكاة التحسين او التقبيح ، بحيث ترتسم في خيال المتلقي صورة احسن ، او اقبح للشيء ، فترغب فيه او تنفر عنه ، اعادة لقول ابن سينا في الموضوع

---

1 ، 4) ابن الاثير ، المثل السائر ، ص : 5 ـ 6

2) المرجع السابق ، ص : 124 ـ 125

نفسه . بل نرى ابن الاثير، وبحكم معرفته بالشعر العربي ، يأتي ببيت ابن الرومي مثالا للغرضين، واذ يختار مثالا يحاكي العسل من خلال تحسينه مرة وتقبيحه اخرى ، خاصة في التقبيح ، حيث يشبهه بالقيء ، نزعم انه اختيار مطابق لمثال ابن سينا السابق في موضوع العسل نفسه .

- 4 -

والفلاسفة الاسلاميون اذ ياخذون بمصطلحات كالمحاكاة والتخييل لوصف حقيقة الشعر، يبدو ان عملهم يتلخص في محاولة التنظير لأمر موجود . بعبارة اخرى ان الفلاسفة الاسلاميين - تحت خضوعهم تماما لسيطرة الفهم العربي للشعر - ينظرون لهذا التراث النقدي بواسطة ما فهموه من اصول عامة في كتاب الشعر، مع ما يرفد ذلك من بحثهم الفلسفي في الالهيات، والنفس، والمنطق . وهم اذ يتحدثون على مستوى من التنظير يبدو لأول وهلة انهم يشرحون ويلخصون آراء ارسطو، والحق انهم يبنون على فهمهم لأرسطو رأيا في الشعر لا يكاد يخرج عن التراث العربي الاسلامي ، وان عمقته الاصول الفلسفية المتنوعة وبحث النفس اساسا بالاضافة الى التجديد الواضح الذى احدثوه واضافوه او دعوا اليه في فهم الشعر في الثقافة العربية كتاكيدهم على وظيفة الشعر الاخلاقية كما سيتبين في موضعه من البحث.

ويبدو الشرخ واضحا بين ارسطو وشراحه - هذا الشرخ الذى يدعم تحركهم في دائرة الثقافة العربية الاسلامية - في مقارنة الشعر بكل من الفلسفة والتاريخ . واذ يرى ارسطو ان الشعر اشمل من التاريخ الذى يقدم الجزئي ، في حين يقدم الشعر الكلي في النموذج ، من خلال محاكاته للافعال . فوحدة الفعل في التراجيديا والملحمة تجعل الترابط بين الاحداث ترابطا تحكمه الضرورة او الاحتمال ، ومن ثم فكل ما يحدث في العمل الادبي مبرر، ومتلاحم ، بحيث لا يروى الشاعر كل ما يقع للشخصيات بل ينتقي ما يخدم غرضه فقط ليحقق الوحدة في العمل الادبي . عكس المؤرخ الذى ربما أرخ لاحداث وقعت في زمن واحد ، لا تربط بينها سوى علاقة الانتساب الى الزمن الواحد .

ومع ان الوقائع والملاقات في التراجيديا او الملحمة لا تخرج في وجودها الادبي عن القوانين السائدة في الطبيعة، فان هذا لا يعني ان الشاعر مقلد فقط، بل هو يكمل النقص الموجود في الطبيعة انطلاقا من هذا الترابط بين الاحداث في العالم الذي يبنيه، ومن الفن الذي يضفيه على القبح الطبيعي فيحيله الى جمال في الفن. فالشاعر اذ يقلد قانون الطبيعة فلا يعني انه ينسخ صورة طبق الاصل لما هو موجود. ومن هنا فالشعر اقرب الى الفلسفة لأنه يقدم الكلي، عكس التاريخ الذي يحفل بالجزئي. لكن كيف تستحيل المقارنة لدى الفلاسفة الاسلاميين؟ : ((واعلم ان المحاكاة التي تكون بالامثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر انما يتعرض لما يكون ممكنا في الامور وجوده او لما وجد ودخل في الضرورة. وانما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط. وليس كذلك، بل يحتاج الى ان يكون الكلام مسددا نحو امر وجد او لم يوجد. وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: احدهما فيه شعر والآخر فيه مثل ما في " كليلة ودمنة " وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن لما ينظم " كليلة ودمنة " وزن، صار ناقصا لا يفعل فعله من افادة الآراء التي هي نتائج وتجارب احوال تنسب الى امور ليس لها وجود وان لم يوزن. وذلك لأن الشعر انما المراد فيه التخييل، لا افادة الآراء، فان فات الوزن نقص التخييل. واما الآخر فالغرض فيه افادة نتيجة التجربة، وذلك قليل الحاجة الى الوزن. فاحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد، والآخر يتكلم فيما وجوده في القول فقط. ولهذا صار الشعر اكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر، لأنه اشد تناولا للموجود واحكم بالحكم الكلي. واما ذلك النوع من الكلام فانما يقول في واحد على انه عارض له وحده، ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فقط، ولا وجود له. ونوع منه يقول في اقتصاص احوال جزئية قد وجدت، لكنها غير مقولة على نحو التخييل)) . ((1)) ونص ابن رشد في المقارنة لا يكاد يختلف عن نص ابن سينا. ((2)) فالشعر يقابل الامثال والقصص او الخرافات. والشعر يتعلق بالموجود. والممكن، وتلك تتعلق بالممتنع "امور ليس لها وجود"، والشعر يفيد تخييلا وتلك تفيد آراء. والشعر، اذ يرتبط بالممكن فانه واقعي

1) ابن سينا . فن الشعر. ص: 183
2) ينظر: ابن رشد . كتاب الشعر. ص: 213 — 214

عكس" كليلة ودمنة" التي ترتبط بالمبتدع ،والواقعية أو الامكان في الشعر تظهر اساسا في ان الشعر يتحدث عن موجود قد يخترع له اسما، ولكنه يظل موجودا وجودا واقعيا، بعيدا عن الاغراق في الخرافة او الاسطورة ،غير ان كليلة ودمنة موضوع المقارنة تضع امام الذهن " مخترعا" وهو الاحاديث الجارية على السنة الحيوانات، ولذلك قال ابن رشد في هذه النقطة بالذات: ((فالفاعل للامثال المخترعة والقصص انما يخترع اشخاصا ليس لها وجود اصلا ويضع لها اسماء . واما الشاعر فانما يضع اسماء لأشياء موجودة)) ((1)) واخيرا ان " الشخص" المخترع في امثال كليلة ودمنة بحكم كونه واحدا ينتفي عنه تمثيل الكلي لأنه: " ذلك النوع من الكلام فانما يقول في واحد على انه عارض له وحده، ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فقط، ولا وجود له" ، واذا فهو لا يقدم الكلي عكس الشعر "لأنه اشد تناولا للموجود واحكم بالحكم الكلي" ، ولذلك فهو اقرب الى الفلسفة بحكم اشتراكهما في الكلي .ومع ان هذه المقارنة مدهشة الا انها تضع امام الذهن حقيقة، وهي ان الفلاسفة قرأوا ارسطو بتراثهم النقدي ففهموه بطريقتهم الخاصة وبقدر ما اباحه لهم التراث. ويمكننا ان نستنتج من هذه المقارنة ايضا ان تصور الشعر لدى الفلاسفة لم يخرج عن نطاق الواقعي فابن سينا ينقل : ((الموضوع الى المقارنة بين الشعر والخرافة، وينكر ان يكون من الخرافة شعر معبرا بذلك عن التصاق الشعر العربي بالواقع وترفعه عن شطحات الخيال ، وخلوه خلوا تاما من جانب الاسطورة")) . ((2)) واستطاعوا مع ذلك ان يمرروا فكرة ارتباط الشعر بالكلي لأنه لا يرتبط باشخاص يخترع لها اسماء بل ياخذ الموجود الكلي ، وقد يخترع له اسما .بالاضافة الى ان الشعراء : ((ربما تكلموا في الكليات)) ، ((3)) وايضا يظهر تمسكهم بخاصية الشعر المتجسدة في التخييل فهو لا يفيد آراء ، اي انه يخاطب الانفعال اساسا مع ان هذا الخطاب قد يحمل رايا، لكن لا بد من توفر التخييل .ولذلك الحرا على مسألة ضرورة الوزن للشعر وعدم اسقاطه في اي حال.

لكن لماذا اختار الفلاسفة كليلة ودمنة بالذات كمثال للخرافات والقصص

1) المرجع السابق ،ص: 214
2) د. شكري محمد عياد .كتاب ارسطوطاليس في الشعر،ص: 213
3) ابن رشد .كتاب الشعر،ص: 214

المختـــترعـة بدل التاريخ في مقارنـة ارسطو؟ يجيب الدكـتور احســان عباس على ذلك بقـوله: ((فلهذا اسـباب: اولها ان كلمـة نفسها قد ذهبـت به الى معناها الاشتـــقاقـي (اسطورة) ، وثانيهـا انه لم يتعــود في المفهومـات المشرقيـة ايراد صلة بين الشعر والتاريـخ ، وثالثها وهو الاهـم : ان كتاب كليلة ودمنـة كان قد نظمـه ابـن الهباريـة فهو يريـد ان يثبـت ان الـوزن وحده لا يصنـع منه . شعرا ، كما يقـول ارسطو فهو اوضـح " نموذج " متوفـر لديـه ، مما يحكـي " قصـة " في شكـل شعرى وفي هذا دلالة اخـرى عـلى قيمة الانمـوذج نفســه)) . ((1))

وحازم في استلهــامه آراء الفلاسفـة يقـول في الامثــا ل المخترعـة والخرافات الغالبة على الشعر اليونـاني دون ان يجـرى مقارنـة على شاكلـة الفلاسفـة : ((فان اشعار اليونانيـة انما كانت اغراضـا محدودة فـي اوزان مخصوصـة ، ومـدارجل اشعارهـم على خرافات كانـوا يضعـونها يفرضـون فيها وجـود اشـيا ء وصور لم تقـع في الوجـود ، ويجعلـون احاديثها امثـا لا وامثلـة لماوقـع في الوجـو د . وكانت لهم ايضا امثـال في اشيـاء موجودة نحـوا مـن امثال كليلـة ودمنـة ونحوا ممـا ذكـره النابغة مـن حديث الحيـة وصاحبها . . .)) ((2)) وحازم يخـرج في قولـه الى المقارنـة بين الشعر اليونانـي الذى تغلـب عليه الاسطـورة والخـرافة ، ويخلـو من تشبيه الاشياء با لاشيـاء ، والشعر العربـي ، ومع ذلـك يظل اعتبـار الخرافـات مجـال اختراع اشياء غير موجـودة ، لكنه يرى في كليلـة ودمنـة مجالا لأمثال في اشياء مـوجودة .

وواقعيــة الشعـر في رأى الفلاسفـة تتبـدى في مجا ل الشعر المحـدود بالمـوجود او الممكـن . يقـول ابن سينـا في ذلك : ((وليس شـرط كونـه شاعرا ان يخيـل لـماكان فقط ، بل ولمـا يكـون ولما يقـدر كـونه وان لم يكـن بالـحقيقة)) ((3)) ويتفـق معه ابن رشـد في المسالـة كل الاتفـا ق : ((وهو انمـا يعمـل التشبيـه للأمـور الارادية الموجودة ، وليس مـن شرطـه ان يحاكـي الامـور التي هي موجـودة فقط ، بل وقـد يحاكـي الامـور التي يظـن بها انها ممكنـة الوجـود ، وهو في ذلـك شاعـر ليـس بـدون ماهو فـي محاكـاة الامـور الموجودة ، من قبـل انه ليس مانـع يمنـع ان تـوجد تلك الاشيـا ء على مثـل حال الاشيـاء التـي هي الآن موجـودة)) ((4)) لأن

---

1) د احسان عباس ، تاريخ النقد الادبـي عند العرب ، ص: 417
2) حازم القرطاجني . المنهاج ، ص: 68
3) ابن سينا ، فن الشعر ، ص: 184
4) ابن رشد . كتاب الشعر ، ص: 215

مجال اختراع الخرافات يتنافى وفهم هؤلاء الفلاسفة للشعر القائم على طبيعة الشعر العربي المرتبط بتقديم الشيء وفق حقيقته التاريخية، او العقلية، او حسب خصائصه في وجوده الحق في الطبيعة. ان الامكان والاحتمال لا يخرجان اطلاقا عن نطاق المقبول عقليا، ذلك ان المحتمل وجوده لا يتنافى والعقل، فاذا لم يقع، فهو قابل الوقوع، كما سنرى ذلك في الاخطاء التي عددها الفلاسفة الاسلاميون للشعراء. ولأن الامور الموجودة - على رايهم - ستصيب قبولا ورضى على مستوى التلقي، فتحدث اذ ذاك المطلوب من القبول الشعرى المتمثل في الانفعال بالجمال ثم الاستجابة التي تاخذ شكل سلوك ما. اي ان الممكن اكثراقناعا من غيره: ((واكثر ما يجب ان يعتمد في صناعة المديح ان تكون الاشياء المحاكيات امورا موجودة، لا امورا لها اسماء مخترعة، فان المديح انما يتوجه نحو التحريك الى الافعال الارادية. فاذا كانت الافعال ممكنة، كان الاقناع فيها اكثر وقوعا، اعني التصديق الشعرى الذى يحرك النفس الى الطلب او الهرب)). ((1))

ويدافع ارسطو في الفصل الخامس والعشرين من كتاب فن الشعر عن حقيقة الشعر الجمالية الموضوعية، مقابل الحقيقة المتغيرة المتعلقة بما يقدمه من معرفة، بحيث لا يعتبر الخطأ السياسي حطا من قيمته الفنية، اذا حسنت المحاكاة، محددا كل اصناف الاخطاء التي حسبت على الشعراء، ومبررها جميعا، حيث يصبح الخطأ المحسوب في الشعر هو الخطأ الفني، وما عداه فليس خطأ لأنه لا يمثل حقيقة الشعر. فتشويه الشاعر لموضوع طبيعي بصفه لا يعتبر خطأ اذا احسن المحاكاة. غير ان الفلاسفة الاسلاميين يرون المسالة بمنظار آخر انطلاقا من ايمانهم بواقعية الشعر، وربط مجاله بين الموجود والممكن. وعليه فهم يحسبون على الشعراء اخطاءهم، اذا انزلقوا خارج المجال المحدود: ((والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة، اذا حاكى بما ليس له وجود ولا امكانه، وتارة بالعرض اذا كان الذى يحاكي به موجودا لكنه قد حرف عن هيئة وجوده، كالمصور اذا صور فرسا فجعل الرجلين وحقهما ان يكونا

---

1) المرجع السابق، ص: 214

مؤخرين — اما يمينيين او مقدمتين)) (1) ((فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن، ومحاكاته على التحريف — وكذبه في المحاكاة — كمن يحاكي لأيل انثى ويجعل لها قرنا عظيما)) (2). وفي خطأ الشاعر في محاكاته غير الممكن، يقول ابن رشد مفصلا المسألة، معددا اخطاء الشعراء التي يراها ستة: ((احدها ان يحاكي بغير ممكن بل ممتنع. ومثال هذا عنده قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه:

انظر اليه كزورق من فضة قد اثقلته حمولة من عنبر.

فان هذا ممتنع. وانما آنسه بذلك شدة الشبه وانه لم يقصد به حث ولا نهي، بل انما يجب ان يحاكي بما هو موجود او يظن انه موجود، مثل محاكاة الاشرار بالشياطين، او بما هو ممكن الوجود في الاكثر، لا في الاقل او على التساوي، فان هذا النوع من الموجود هو اليق بالخطابة من الشعر)) (3). ومحاكاة "الاشرار بالشياطين" التي هي من الموجود او مما يظن انه موجود، ربما ساعدتنا في كشف طبيعة الامتناع في بيت ابن المعتز حسب رأي ابن رشد. الاشرار يشبهون الشياطين نظرا لخاصية الشر الموجودة في الطرفين، اي ان التشبيه يبرره العقل والواقع فهو موجود او على الاقل يمكن ان يوجد. لكن هل هذا لا يعني ان الهلال لا يشبه الزورق المثقل بالعنبر؟ الا توجد بينهما صفات مشتركة في الهيأة واللون؟ يقر ابن رشد نفسه الصفات المشتركة بين اطراف التشبيه في بيت ابن المعتز وهو يعلل التشبيه ذاته باستئناس الشاعر بشدة الشبه، غير اننا اذا توقفنا عند قوله "وانه لم يقصد به حث ولا نهي"، بات لزاما الاقرار بأن ايراد التشبيه لا ينبغي ان يكون لذاته بل لما يحمله من قيمة اخلاقية، وربما يجوز حتى الابتعاد في اقامة العلاقات بين المتشابهين ما تخدم القيمة نفسها. فالممارسة مرفوضة ما دامت لا تتجاوز مستوى التصوير، اي الوصف، لأن صداها لدى المتلقي لن يكون سوى التعجيب والالذاذ. وقد نفهم من النص السابق ان المحاكاة بما لا يمكن قد تكون مباحة اذا بررها التوجيه الاخلاقي. وفي كلام ابن سينا الآتي، ما قد يدعم ما سبق: ((ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن، وان كان غير ظاهر الاحالة ولا مشهورها. واحسن المواضع

2، 1) ابن سينا. فن الشعر. ص: 196

3) ابن رشد. كتاب الشعر. ص: 247

لذلك الخلقيات والرأبيات)) ((1)).

ورفض محاكاة الممتنع امر شائع لدى النقاد العرب نظرا لارتباط الشعر لديهم بتقديم الحقيقة، فاذا اوغل الشاعر في محاكاته او معانيه دون ان يكون لما يقدم سند من الحقيقة، فعمله مرفوض. فقد عدد النقاد العرب ابياتا تجاوز فيها الشعراء الحقيقة الواقعية، لكن برر لهم تجاوزهم الواقع بالاساس العقلي الذى تستند عليه المغالاة، اي ان الغلو لا يخرج عن طباع الشيء ولا عن حقيقته رغم انه يمتد به الى ما ينبغي ان يكون عليه، الى المثال: ((لأن الغلو انما هو تجاوز في نعت ما للشيء ان يكون عليه وليس خارجا عن طباعه الى ما لا يجوز ان يقع له)) ((2)).

ويشرح صاحب العمدة الغلو عند قدامة ممثلا لذلك ببيت مشهور في الموضوع: ((والغلو عند قدامة: تجاوز في نعت ما للشيء ان يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه كقول النمر بن تولب في صفة سيف شبه به نفسه:

تظل تحفر عنه ان ضربت به   بعد الذراعين والساقين والهادى

اذ ليس خارجا عن طباع السيف ان يقطع الشيء العظيم ثم يغوص بعد ذلك في الارض، ولأن مخارج الغلو عنده على "تكاد" وعلى هذا تاول اصحاب التفسير قول الله تعالى: (وبلغت القلوب الحناجر) اي: كادت)) ((3)).

فالغلو الذى لا يصل الى حد الممتنع هو الذى يتجاوز بالشيء الى ما ينبغي ان يكون عليه، مع استناده على الحقيقة، اي انه يمتد بالموجود الى المثال فهو مقبول على مستوى عقلي على الأقل. بينما الممتنع يطرح المستحيل لأنه لا يستند بالموجود الموصوف على الحقيقة، ولا يمكن ان يكون مخرجه على كاد:

((ومن عيوب المعاني: ايقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه... والممتنع لا يكون ولكن يمكن تصوره في الوهم. ومما جاء في الشعر وقد وضع الممتنع في ما يجوز وقوعه قول ابي نواس:

يا امين الله عش ابدا   دم على الايام والزمن

فليس يخلو هذا الشاعر من ان يكون تفاءل لهذا الممدوح بقوله "عش ابدا"

---

1) ابن سينا. فن الشعر. ص: 197

2) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص: 202

3) ابن رشيق. العمدة. ج: 2. ص: 61

أمرا او دعاء ، وكلا الامرين مما لا يجوز ومستقبح . . . ونحن نقول ان هذا وما اشبهه ليس غلوا ولا افراطا بل خروجا عن حد الممتنع الذى لا يجوز ان يقع . . وليس في طباع الانسان ان يعيش ابدا)) . ((1))

وتتنوع مواقف النقاد العرب في القضية ، فمنهم من ياخذ بالاقتصاد ، ومنهم من يبارك الغلو ، وفيهم من يدعو الى الاقتصار على الحد الاوسط ، الا انهم يجمعون على رفض المستحيل والممتنع . فقدامة الداعية الاكبر الى الغلو والذى يراه تجاوزا بالموجود الى المعدوم لبلوغ النهاية في النعت ، لا يقبل الممتنع المصوغ في قالب الممكن ، لأنه لا يستند على كاد . والفلاسفة الاسلاميون لا يخرجون عن المجال الذى فتحه النقد العربي . فاذا كانت حدود القول الشعري عندهم هي الموجود او الممكن فهل يقبلون بالغلو اذن ؟ ان رفض الفلاسفة للاحالة ، والمحاكاة بما لا يمكن ، تجعل موقفهم من الغلو مشابها لموقفهم من الممتنع . ورفض ابن رشد لبيت ابن المعتز السابق رغم ما في نقده من تطرف ، لا يخرجه في الحقيقة عن مواقف النقاد . فلقد ارتبط البحث في الغلو والمبالغة في بيئة النقاد بالصورة ، وبالمعنى . فعلى مستوى المعاني يبيح قدامة الغلو ، لكنه على مستوى الصورة ، اي عقد العلاقات بين الاشياء من خلال التشبيه او الاستعارة اوغيرها ، يرفض الايغال ، ولا يرتاح الى الاستعارة الا اذا حملها محمل التشبيه . . . ((2)) وعليه فموقف ابن رشد من بيت ابن المعتز السابق ربما يدخل ضمن بحث علاقات التشبيه وارتباطها الوقعي او عدمه . ومن هنا كان التزمت الطاغي في موقفه حين رأى امتناع اقامة العلاقة التشبيهية بين الهلال والزورق . اما موقفه تجاه الغلو في المعاني اي بحث المغالاة في المعنى دون الصورة فيتبين كاوضح ما يكون عند تعداد ابن رشد لأخطاء الشعراء فيما يسميه الغلو الكاذب : ((والنوع الخامس هو الذى يستعمله السوفسطائيون من الشعراء — وهو الغلو الكاذب — وهذا كثير في اشعار العرب والمحدثين ، مثل قول النابغة :

تقد السلوقي المضاعف نسجه وتوقد بالصفاح نار الحباحب

---

1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص : 201 — 202

2) ينظر : د احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص : 207

وقول الآخر:

فلولا الريح اسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

وهذا كله كذب، ومن هذا قول ابي الطيب:

حدرك منه موسوم بكل لسان ولو كان من اعدائك القمران

وقوله في هذه القصيدة:

لو الفلك الدوار ابغضت سيره لعوقه شيء عن الدوران

ومن هذا الباب قول امرىء القيس:

من القاصرات الطرف لو دب محول من الذر فوق الاتب منها لأثرا

وهذا كثير موجود في اشعار العرب، وليس تجد في "الكتاب العزيز" منه شيئا ، اذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول اعني الشعر، منزلة الكلام السوفسطائي من البرهان)) ((1)) ويصفه الغلو بالكاذب كاية لتبيان موقفه من هذا النوع، فاهل السفسطة من الشعراء هم الذين يستعملونه قاصدين به تزييف الحقيقة . فالحقيقة هي القاعدة التي يقابل بها القول المغالي، واذ يتجاوزها يرفض، وهذه الابيات التي يستشهد بها النقاد العرب كثيرا تدخل في باب الغلو الذي لم يخرج عن طباع الشيء، وان امتد بها الى الاحتمال، فهي تتصور عقلا، وان كانت لا توجد حقيقة .واستشهاد ابن رشد بهذه الابيات في باب ما يسميه "الغلو الكاذب" يجعلنا نزعم انه من اهل الاقتصاد، او على الاقل الاقتصار على الحد الاوسط، نتبين ذلك من هذه الابيات التي يستثنيها من احصائه السابق: ((ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود مثل قول المتنبي :

وانى اهتدى هذا الرسول بارضه وما سكنت مذ سرت فيها القساطل !!.

ومن اي ماء كان يسقي جياده ولم تصف من مزج الدماء المناهل؟ !!

وقوله :

لبسن الوشي لا متجملات ولكن كي يصن به الجمال

وضفرن الغدائر لا لحسن ولكن خفن في الشعر الضلالا)) ((2))

---

1) ابن رشد ،كتاب الشعر، ص: 227- 228

وقد يكون استثناؤه هذه الابيات يشي باعجابه بالمتنبي ،غير ان ما يمنع اعتماد هذا الظن ذكره ابيات سابقة له في باب الغلو الكاذب.والحق ان هذه الابيات لا تكاد تصل الى مستوى السابقة،فهي تبالغ بالموجود الا انها لا تغلو في ذلك حد السابقة،فكأن فيها مبالغة(ممكنة) ،اي ان الاختلاف في الدرجة وليس في النوع،والا فهل يمكننا ادعاء المساواة بين اللائي لبسن الوشي ليفضحنه بجمالهن او ليسترن به جمالهن،وبين موصوفة امريء القيس التي يكاد النمل ،اذا مشى على جلدها،ان يجرحه من شدة لطفه ورقته وعذوبته ؟ لكن يمكننا ان ندعي ان وراء استثناء ابن رشد لهذه الابيات من حكمه السابق،موقفا اخلاقيا،فالتغني بالبطولة سمة كريمة خاصة ،اذا ادركنا ان بيتي المتنبي قيلا في تصوير بطولة سيف الدولة الذى يواجه الروم، ويبدو جليا طابع التعفف في البيتين الأخيرين،فليس مراد الموصوفات اظهار الزينة بل سترها بالوشي ،وتضفير الشعر"خشية الضلال".قد يكون هذا المستند الاخلاقي هو المنطلق الخفي الذى املى هذا الموقف على الفيلسوف القرطبي، فاستثنى من الغلو ما يكون محمودا .وعلى العكس،الابيات السابقة الموصوفة بالغلو الكاذب،من مثل: لو الفلك الدوار.. .تكشف عن استهتار بالقوانين المنظمة للكون التى تتحكم فيها قدرة الاله،فكأن في البيت تطاولا الى ما لا ينبغي ان يقال،ومسا بالعقيدة والايمان.

وحازم القرطاجني الذى احتار الباحثون في امر اغفاله ذكر ابن رشد في المنهاج،وذكره الفارابي وابن سينا.في مواضع متفرقة من بحثه،ياخذ بما يشبه موقف ابن رشد في هذا الحكم،مما يجعلنا نزعم ان اغفاله ذكر ابن رشد — علما انه استاذ استاذه ابي علي الشلوبين — اغفال عن سابق عمد واصرار.ربما لأن كليهما يثرى الأصول النظرية التي اعتمدها الفلاسفة الاسلاميون في دراسة الشعر العربي بالامثلة من الشعر العربي(1) وانما جرى الغلط على كثير من الناس في هذا حيث لم يفرقوا بين الوصف الذى لا يخرج عن حد الامكان وان لم يثبت وقوعه،وبين الخارج الى حيز الاستحالة.

1) ينظر:عبد الرحمان بدوى.الى طه حسين...ص: 86— 87

... فيها مبالغـات خفيت عليهم فيها جهات الامكـان، فظنـوا انها من الممتنعـة او المستحيلـة. ومثل ذلـك مـن المبالغات التي يمكـن ان تتصـور لها حقيقـة وان تصرف الى جـهـة الامكـان، وان كان ممـا يستنـدر وقـوع مثـالـه. قـول المتنبـي :

وانـي اهتدى هذا الرسـول بارضه   وما سكنت مذ سرت فيها القساطـل
ومن اي مـاء كان يسقـي جيـاده   ولم تصف مـن مزج الدمـاء المنـاهل

فهذا مستسـاغ مقبـول من حيـث يمكـن ان تتصـور له حقيقـة وان لم تكـن واقعـة... ولا يلـزم ابا الطيب ان يكـون صادقـا في ذلـك، لأن صناعـة الشعـر لها ان تستعمـل الكـذب الا أنها لا تتعـدى الممكـن من ذلـك او الممتنـع الى المستحيـل، وان كـان الممتنـع فيها ايضـا دون الممكـن في حسـن الموقـع مـن النفـوس) ((1))

فالمستويات الثلاثـة المستخلصـة مـن النص وهـي : الممكـن، والممتنـع والمستحيل، قد تتـداخل كمـا يرى حازم فـي اذهـان الناس فيضيـع التمييـز بينهـا. فاذا كان المستحيـل مرفوضا، والممتنـع قليـل الاقنـاع ودون الممكـن في استجابـة النفـوس له، فالممكـن هو الواجـب في الشعـر، وقد يختـفي ادراك الامكـان في القـول الشعرى في ابيـات لا تخـرج عن حده، فيخطـئ الباحث في الحـكم اذ يحسـب ذلك ممتنعـا او مستحيـلا. وعليه فالبيـتان السابقـان يدخـلان في الممكـن الذى خفـي وجـه الامكـان فيه وإذن، وحسب مجالات القـول الشعـرى التي حـددها الفلاسفة يكـون مثـل هذا القـول مقبـولا لأنـه لا يخـرج عـن الممكـن مع العلم انه يتجـاوز الموجود. اليـس هذا هو رأي ابـن رشـد؟ نحن نزعـم انـه لا يخـرج عـن حدوده، رغـم مـا يبـدو في حكـم حازم مـن خلال قدامـة، والحق ان الجميـع يدورون في فلـك واحـد، وان اختـلفت مداراتهـم احيـانـا.

نتبيـن ممـا سبق رأى الفلاسفـة في خطأ الشاعـر بالحقيقـة، واما خطـأه بالعرض او تحريـف المحاكـاة: ((وكذلـك مثلـما يعرض للمصـور ان يزيـد في الصـورة عضـوا ليس فيهـا، او يصـوره فـي غير المكـان الذى هو فيـه، كمـن يصـور الرجليـن في مقـدم الحيـوان ذى الاربـع، واليديـن في مؤخـره. وينبـغي ان يتفقـد مثـال هذا في

1) حازم القرطاجـني . المنهاج . ص: 135 ـ 136

اشعار العرب، وقريب منه عندى قول بعض المحدثين الاندلسيين يصف الفرس:

وعلى اذنيه اذن ثالث من سنان السمهري الازرق)).((1))

ومثل هذا الموقف يلائم راى الفلاسفة في ضرورة عدم خروج الشعر على القوانين المنظمة للاشياء والحقائق الا ان في رأى ابن رشد بعض التعسف، ذلك ان الشاعر لم يشوه في وصفه حقيقة الفرس باضافته عضوا، بقدر ما رسم صورة جميلة بدا فيها الرمح المنتصب وكأنه أذن ثالث.

ويلح النقاد العرب على " المقاربة في الوصف " ، فالامانة في تقديم الموصوف في حقيقته الواقعية او الطبيعية يبين احترام النقاد العرب لهذه الحقيقة في الشعر رغم انهم يقرون المغالاة على مستوى المعاني في المدح او الرثاء او ما شابهها من اغراض، اما غرض الوصف فالمطلوب فيه رصد الموصوف بخصائصه الطبيعية، وتقديمه كما اوجده الواقع واقره العرف، بل يتطلب حتى الترتيب في تقديم عناصر الموصوف اذا كان مركبا . وللنقاد العرب مواقف كثيرة يعيبون فيها اوصافا شبيهة بما عاب ابن رشد ، فالآمدى يذكر من اخطاء البحترى في المعاني قوله: ((قال البحترى:

ذنب كما سحب الرداء يذب عن عرف وعرف كالقناع المسبل

هذا خطأ من الوصف، لأن ذنب الفرس اذا مس الارض كان عيبا ، فكيف اذا سحبه ، وانما الممدوح من الاذناب ما قرب من الارض ولم يمسها ، كما قال امرؤ القيس:

بضاف فويق الارض ليس باعزل .

فقال " فويق " اي : فوق الارض بقليل ...))((2)) فرغم الفرق بين ما عابه ابن رشد في البيت المتعلق بالتحريف في وصف الفرس وبين ما عيب عن البحترى من وصف الفرس بما لا يليق ، فالأساس واحد وهو عدم توفر المطلوب في الموصوف .

ومن الأخطاء التي يعددها الفلاسفة للشعراء تركهم المحاكاة واستعمالهم الأقناع الذى هو اسلوب الخطابة: ((وكذلك اذا ترك المحاكاة وحاول البيان التصديقي الصناعي ، على ان ذلك جائز اذا وقع موقعا حسنا فبلغت به الغاية ، فان قصّر قليلا سمج))((3)) و((ان يترك المحاكاة الشعرية وينتقل الى

---

1) ابن رشد ، كتاب الشعر ، ص: 248
2) الآمدى ، الموازنة ، ج : 1 ، ص: 350 ـ 351
3) ابن سينا ، فن الشعر ، ص: 197

الاقناع والاقاويل التصديقية وبخاصة متى كان القول هجينا قليل الاقناع ، وذلك مثل قول امرىء القيس يعتذر عن جبنه:

وما جبنت خيلي ، ولكن تذكرت   مرابطها من بريعيص وميسرا

وقد يحسن هذا المعنى اذا كان حسن الاقناع او صادقا ،مثل قول الآخر يعتذر عن الفرار:

الله يعلم ما تركت قتالهم   حتى رموا فرسي باشقر مزبد

وعلمت أني ان أقاتل واحدا   أقتل ،ولا ينكى عدوي مشهدي

وصدرت عنهم والاحبة فيهم   طمعا لهم بعقاب يوم مرصد

فان هذا القول انما حسن اكثر لصدقه، لأن التغيير الذى فيه يسير ،ولذلك قال القائل: "يا معشر العرب! لقد حسنتم كل شيء حتى الفرار)) . ((1))

فاذا كان التخييل يتم بالمحاكاة عبر ابرام علاقات التشبيه وغيرها بين الأشياء ،فان الا بيات السابقة لا تتوسل بالمحاكاة اساسا بقدر ما تعرض آراء وتصوغ حججا للدفاع عن رأى ما ، ولذلك فهي تتوسل بوسائل الخطابة، واذا هي تحقق اقناعا وليس تخييلا ،ولذلك تبدو هذه الاشعار من الدخيل في الشعر فـ ((هي في باب التصديق والاقناع ادخل منها في باب التخييل ،وهي أقرب الى المقالات الخطبية منها الى المحاكاة الشعرية .وهذا الجنس الذى ذكره من الشعر هو كثير في شعر أبي الطيب، مثل قوله:

ليس التكحل في العينين كالكحل

وقوله:

في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل . . .)) ((2))

فهي جنس من الشعر وان كانت من الدخيل فيه، لأنها في باب التصديق والاقناع أدخل منها في باب التخييل" .ومثل هذه الأبيات قد تصوغ خلاصة تجربة في الحياة، او تقدم رأيا ، او تدافع عن موقف ما ، قد لا يتوافق والحقيقة، كشكل من اشكال التبرير لهذا الموقف او ذاك، غير أن الحجاج العقلي باد فيها وخفوت صوت المحاكاة اوقعها في حضن التصديق الذى يفيد اقناعا . واذا كان السند المتلقي

1) ابن رشد . كتاب الشعر .ص: 249-250
2) المرجع السابق .ص: 224 - 225

في بحث هذه الأبيات يذكر برأي عبد القاهر الجرجاني في التخييل، باعتباره قياسا خادعا، فان الاختلاف بين. فالفلاسفة يضعون مثل هذه الابيات في باب الاقناع وليس في التخييل، والجرجاني يعطي للتخييل مفهوما قريبا من الاقناع، ذلك ان التخييل قياس خادع يهدف الى الاقناع برأي من خلال عرضه لقضايا لا تقوم الروابط بينها على بينة عقلية، فهي مغالطة لكنها تقبل في الشعر لأن الشاعر ليس مطالبا بتقديم الدليل البرهاني على قضاياه، فكأن في التخييل — عنده — عرضا لآراء وان كانت باطلة البرهان، بينما يدخل هذا النوع — لدى الفلاسفة — في باب السفسطة، او في باب التصديق والاقناع اذا كان يدعمه سند من الحقيقة او تبرره التجربة الحياتية كأبيات المتنبي السابقة.

ويتابع حازم آراء الفلاسفة في المسألة فيرى ان: ((أكثر ما يستدل في الشعر بالتمثيل الخطابي، وهو الحكم على جزئي بحكم موجود في جزئي آخر يماثله، نحو قول حبيب:

أخرجتموه بكره من سجيته ... والنار قد تنتضى من ناضر السلم

فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من اقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات)).((1))

والحق ان النقاد العرب بحثوا هذه القضايا فيما اسموه الاستشهاد او الاحتجاج او غير ذلك من التسمية. يقول العسكري في الاستشهاد والاحتجاج: ((وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين، وهو أحسن ما يتعاطى من اجناس صنعة الشعر، ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى، وهو ان تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته ... ومن الاستشهاد قول الآخر:

انما يعشق المنايا من الأ ... وام من كان عاشقا للمعالي

وكذاك الرماح أول ما يكـ ... سر منهن في الحروب العوالي)).((2))

والواقع ان بحث الاحتجاج في الشعر يرتد الى قديم، فابن المعتز يفرد الباب الخامس من ابواب البديع الخمسة لما اسماه المذهب الكلامي، وهو يرى ان

1) حازم، المنهاج، ص: 67
2) ابو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 434

التسمية من اطلاق الجاحظ ثم يعلق بقوله: ((وهذا باب ما اعلم انّي وجدت في القرآن منه شيئاً وهو ينسب الى التكلف تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا)) .((1))

— 5 —

وعلى الرغم من انّ درس العلاقة بين الفنون والشعر امر غير معروف في اوساط النقد العربي القديم عدا المقارنات الاولية بين الشعر والتصوير او الصياغة والنسج ، وهي مقارنة لا تتعدى التشابه الشكلي علما بأنّها تتم بين الشعر والفنون النفعية غالبا . فان بحث الشعر دفع الفلاسفة الى دراسة علاقته بالفنون . فبعد وضعهم الفواصل بين الشعر واصناف المعرفة المنطقية ضيّقوا الدائرة لبحث الصلات بين الشعر والفنون . والحق ان هذا الاتجاه كان صدى لآراء ارسطو في المسألة ، حيث وضّح في مطلع كتاب الشعر ان الفنون بما فيها الشعر تختلف في المادة ، والموضوع ، والطريقة ، وان كانت تشترك جميعها في المحاكاة . وسقط للفلاسفة ايضا عن طريق ارسطو — وحسب طريقتهم في الفهم — ان وسائل المحاكاة او التخييل ثلاث: المحاكاة ، والوزن ، واللحن ، وهي عند ارسطو: الوزن ، والقول ، والايقاع ((2)) ، قد تجتمع كلها في الشعر وقد تكون تفاريق في فنون شتى . حيث تشكل المحاكاة لديه الأساس الذي يشمل الفنون كلّها ، في حين تبدو لدى الفلاسفة — حسب بعض مفاهيمها — وسيلة من الوسائل .

وبهذا المدخل درسوا صلة الشعر بالفنون ، فعلى مستوى المحاكاة ، اي التصوير الشعرى ، لاحظوا الصلة بين الشعر والرسم لاشتراكهما في الصورة ، وعلى مستوى الوزن او الايقاع ، لاحظوا الأساس المشترك بين الشعر والرقص ، اذ انّ خاصية الايقاع تبرز في الرقص ، فاذا كان الايقاع هو انتظام الحركة في الزمان ، فان الرقص حركة تستغرق زمانا تتخللها ازمنة متساوية هي الايقاع . اما على مستوى اللحن ، فكانت الصلة في بحثهم بين الموسيقى والشعر ، فاللحن اذ يرتبط اساسا بالموسيقى يمكن ان ينضاف الى وسيلتي التخييل الأخريين في الشعر: المحاكاة والوزن كما هو الحال في الموشّحات كما لاحظ ابن رشد ، او يكتفى كما هو شائع في الشعر العربي بالمحاكاة والوزن: ((والمحاكاة في

1) ابن المعتز . كتاب البديع . ص: 53
2) حسب ترجمة : د شكري عياد . كتاب الشعر . ص: 28 . وهي حسب: د عبد الرحمان بدوى: الايقاع واللغة والانسجام . فن الشعر . ص: 5

الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة اشيا ء : من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذ ه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ، اعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة . (كذا) وقد تجتمع هذه الثلاثة باسرها مثلما يوجد عندنا في النوع الذى يسمّى الموشّحات والازجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان اهل هذه الجزيرة . اذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، والأمور الطبيعية انّما توجد للأمم الطبيعيين فانّ اشعار العرب ليس فيها لحن وانما هي : اما الوزن فقط واما الوزن والمحاكاة معا فيها . واذا كان هذ ا هكذا فالصناعة المخيلة، او التي تفعل فعل التخييل، ثلاثة : صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية)) . ((1))

ولا يكاد ابن سينا يختلف عن ابن رشد في المسألة فيقول : ((والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي باشياء ثلاثة : باللحن الذى يتنغم به، فانّ اللحن يؤثّر في النفس تأثيرا لا يرتاب به . . . والكلام نفسه، اذا كان مخيلا محاكيا . وبالوزن، فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر . وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل : فان هذه الاشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك ان اللحن المركّب من نغم متفقة، ومن ايقاع قد يوجد في المعازف والمزامر . واللحن المفرد الذى لا ايقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع اذا سوّيت مناسبة . والايقاع الذى لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فانّ الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن اياه حتى يؤثّر في النفس)) . ((2))

فصناعة اللحن، وصناغة الوزن او الايقاع، وصناعة التشبيه او المحاكاة، قد تفترق، فتوجد الأولى في الموسيقى، والثانية في الرقص، والثالثة تبدو في النثر الفنّي حيث تتوفر فيه خصائص التصوير الشعرى دون ان يصاحب ذلك وزن . فمنطلق الفلاسفة هو الشعر بما يتوفر فيه من وسائل التخييل، وتشكل المحاكاة اذ ذاك وسيلة . والذى املى هذا الموقف على الفلاسفة هو رؤية هذه الوسائل من منظور وظيفي اساسا، لي انّ الشامل لها في هذا المستوى هو التخييل وليس

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 203

2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 168

المحاكـاة كما هو الحـال عند ارسطـو.

والمقارنـة في مثل هذه النصوص لم تتعرض لبحث المواد التي تتوسـل بها الفنون بقدر ما توقفت عند اشتـراكها في وسائـل التخييـل ، فالفلاسفـة لم يقـرروا هنا انّ مادة الرقص الحركة ، ومادة الموسيقـى الصوت ، ومادة الشعر الكلمـات ، كما ان مادة الرسم اللـون ، بحيث يتحتم عن ذلك الفصل بينها وان جمعتها المحاكـاة . لكـن ان ... الفلاسفـة وسائـل التخييل المشتركـة بما فيها المحا كـاة بالاضافـة الى الـوزن واللحـن ، يتيـح لهم ذلك جمعها في فن واحد هو الشعر . فاذا كان الايقاع يبـرز في الرقص واللحـن مجال الموسيقى ، والتشبيـه (المحاكـاة) خصّيصة النثر الفني ، فقد ينضاف التشبيـه الى الوزن ، فيصيـر عند نـا شعرا عربيا عاد يـا ، وقد ينضـاف اليهما اللحـن ، فيصـبح عند نـا موشـحا ، اي شعرا ملحّنـا . وتبـد و المنطقيـة واضـحة في العرض ، فعلى حسب فهم الفلاسفـة لعلاقـات الفنـون في هذا المسـتوى يبـد و مقبولا تمـاما رأي ابن رشد في توفـر هـذه الوسائـل في الموشـحات عكس ما يـرى الدكتور عصام قصبـجي اذ يقـول : ((والحق ان ولع ابن رشد بتطبيـق أقـوال ارسطـو على الشعر العربـي هو الذى أفضـى به الى التخبط ، ولو انّه ظل مخلصـا لقولـه : ان كثيرا مـن قوانيـن الشعر اليونانـي لا يستقيـم مع اشـعار العرب ـ نحو قولـه ذلك في مدائـح الفضائـل ـ لما اضطـرّ الى اعتبار الموشحـات من قبيل ما اجتمعـت فيه عناصـر المحاكاة الثلاثـة وهي : النغم والايقاع ، والتشبيـه (التخييـل) .))((1)) ونحن نزعـم ان خطأ مثل هذا الباحث يبـد و نتيجـة لموقف منهجـي مبدئـي يتخذ عند قراءة آراء الفلاسفة الاسلاميـين في الشعر ، فكأنّ هدف هـؤلاء الباحثيـن اكتشـا ف الخطـأ والصواب او الاتفـا ق والاختلاف بين آراء الفلاسفـة وارسطـو ، فاذا وجدوا فهما مغايرا لما قـال ارسطو اعتبـروا ذلك تشويها للأصـل وتزييفـا للحقيقـة . والحق ان الفلاسفة الاسلاميين يقـررون احكامـا وفق ما وضعـوه مـن اصول ، فهم يبنـون على قراءتهم لأرسطـو وجهـة فهما للفن مغايرا للفكـر اليونانـي وان اعتمـد في تاسيسـه على الفلسفـة الارسطيـة عامـة دون ان يـؤدي بهم هذا الفهم الى مغادرة دائـرة الفهم النقـدي للشعر فـي الثقافـة العربيـة . وعليـه فنحـن نزعم انّ اقـرار ابن رشد انّ الموشحـات ممّا تتوفـر

---

1) د عصام قصبـجي . نظرية المحاكـاة . ص: 66

فيه وسائل التخييل الثلاث منطقي يتوافق مع ما اثبته — هو وابن سينا — من مقدمات حسب ما سلف. وهو اذ ذاك يظل بعيدا عن جو التراجيديا اليونانية حيث يعطي للّحن الموسيقي المصاحب لأناشيد الجوقة في المأساة اليونانية فهما نابعا من طبيعة الأمور في الثقافة العربية، فيصير اللحن هو الألحان التي تصاحب القصائد الشعرية الملحّنة وهو امر معروف في بيئة الأندلس.

والفلاسفة الاسلاميون يفرقون بين هذه الفنون والشعر في مواضع اخرى تفريقا يعتمد على ادراك المادة التي يعتمد عليها كل فن: ((فيقرر ابن رشد اولا متابعا لأفلاطون ان المحاكاة كانت تتمّ لدى الأقدمين بالصوت والشكل (الصورة) ثم تحولوا الى المحاكاة بالكلمات اذ هذا النوع من المحاكاة أكثرها مناسبة لفن الشعر))(1) ويرى ايضا: ((ان الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالافعال، مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات...))(2) فابن رشد يدرك هنا الاختلاف بين الموسيقى والرسم والشعر في المادة، وان اتفقت كلها في المحاكاة.

ويتجاوز الفارابي هذه الفنون الى مقارنة الشعر بالنّحت يقول في ذلك: ((والأقاويل الشعرية هي التي شأنها ان تؤلف من اشياء محاكية للأمر الذى فيه القول، فان محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول. فالذى بفعل ضربان احدهما ان يحاكي الانسان بيده شيئا ما (مثل ان يعمل تمثالا يحاكي به انسانا بعينه او شيئا غير ذلك) او يفعل فعلا يحاكي به انسانا ما اوغير ذلك. والمحاكاة بقول هو ان يؤلف القول الذى يضعه او يخاطب به من امور تحاكي الشيء الذى فيه القول وهو ان يجعل القول دالا على امور تحاكي ذلك الشيء))(3) فالمحاكاة بفعل قد تكون نحتا من خلال صنع تمثال لشيء محاكى. واذ لا يتعرض الفارابي لمادة النحت التي هي المادة، فهذا لا يعني انه يجهل ذلك، بل هو يظل هنا في مستوى التفرقة بين الشعر والنحت في طبيعة الممارسة التي تكون عملية "فعل" في النحت، وكلامية "قول" في الشعر، بدليل انه يعتمد في مقارنة الشعر بالرسم على الاختلاف في المادة: ((ونقول ايضا ان بين أهل هذه الصناعة وبين أهل

1) د احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص: 527 — 528
2) ابن رشد، فن الشعر، ص: 203
3) الفارابي، كتاب الشعر، ص: 93

صناعة الترويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي افعالها واغراضها ؛او نقول : ان بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك ان موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وان بين كليهما فرقا، الا ان فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما ايقاع المحاكيات في اوهام الناس وحواسهم))(1) . فمادة الرسم:الأصباغ اي الألوان، ومادة الشعر: الأقاويل اى الكلمات. ومع ذلك يهدفان الى غرض واحد هو ايقاع التخييلات في اذهان الناس، ويستندان في ذلك على التشبيه .

ومع ان الفلاسفة يجرون مقارنات بين الفنون والشعر، ويلحّون على بحث الصلاقات بين الشعر والرسم، الا ان ما يولونه لفن الموسيقى من خلال بحثهم له في كتب مفردة، كالموسيقى الكبير للفارابي، وجوامع علم الموسيقى لابن سينا وغير ذلك، يجعلنا نزعم ان هذا الفن ياخذ حصة كبيرة ضمن دراسات الفلاسفة .
ويتجاوزون في ذلك بحث الموسيقى النظرية ودراسة آلاتها الى التركيز على غرضها الذى يتكامل وغرض الشعر، ومن هنا يكشفون التداخل العميق بين هذا الفن والشعر، بل يجزمون ان هذا الفن يستند في وجوده على الشعر. ويفصلون التكامل الدقيق بين اغراض الموسيقى في إحداث الانفعال او التخييل او الالتذاذ باللحن، والشعر . بل يبحثون اوزان الشعر انطلاقا من تعميم خصائص الايقاع في الفنين، ومع ذلك يبيح عصام قصبجي لنفسه ان يقول ايضا : ((وفي هذا المجال غسانّ المفارقات التي تبعث على التامل حقا ان كلا من " الفارابي " " وابن سينا " كان على بصيرة بعلم الموسيقا ، بل ان " الفارابي " — فيما يروى—كان يؤثر في سامعيه فرحا او حزنا، بيد أنهما عند ما قرنا الشعر بالفنون، فانما قرناه بالتصوير (رسما او نحتا) ، ولم يقرناه بالموسيقى ،على الرغم من انهما كانا بسبيل عرض كتاب ارسطو في الشعر، " وارسطو" حين قرن الشعر بالفنون انما ذكر الموسيقى فضلا عن التصوير كما رأينا، بل ان " ابن سينا " ذاته جعل اللحن من عناصر التخييل الثلاثة، واستعمل في ذلك مصطلحات موسيقية، واشار الى أثر اللحن في النفس على نحو ينم على شعوره بأثر الموسيقى ، ولكنه مع ذلك لم يقل : ان الشعر محاكاة كمحاكاة الموسيقى ، وانّما

---

(1) الفارابي ،مقالة في قوانين صناعة الشعراء ،ص: 157— 158

قال انه محاكاة كمحاكاة التصوير.)) ((1)) ولنا ان نسأل الباحث عن رأيه في قول الفارابي مقارنا بين الموسيقى والشعر: ((ان أفعال هذه الهيئة (يريد بها الموسيقى) تابعة لأفعال الهيئة الشعرية))، ((2)) وقوله في موضع آخر: ((ان الألحان وما بها تلتئم، فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية، وانّ المقصود بها، اما المقصود بتلك الأقاويل واما جزء المقصود بتلك، واما ان يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية...)). ((3)) وفي بحث وظيفة وغرض الألحان يرى الفارابي ان من وظائف الألحان: ((ما يوقع في النفس تخيلات اشياء على نحو من التخيلات التي لخّص امرها في الصناعة الشعرية)) ((4)) وهذا يساوي قولنا: ان الموسيقى تخييل كالشعر، والعكس صحيح طبعا. ويبحث ابن سينا في كيفية محاكاة الأنغام الموسيقية للشّمائل كالشعر تماما: ((واذا حاكت النغمة شمالا من الشمائل فكأنها توهم النفس تكيفا بها او تكيفا بما يتبعها من مستحقاتها)). ((5))

واخيرا - وسنتبيّن هذا الامر في بحث غاية الشعر - يقارن الفلاسفة بين الموسيقى وغيرها من الفنون، فيرى الفارابي ان: ((الألحان بالجملة، على ما قد قلناه في مواضع أخر، صنفان، على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخر المركّبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فان منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذّة فقط من غير ان يوقع في النفس شيئا آخر، ومنها ما ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئا آخر من تخيلات او انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر. والصنف الأول، هو قليل الغناء، والنافع منهما هو الصنف الثاني، وهي الألحان الكاملة، وهذه هي التابعة أوّلا للاقاويل الشعرية)). ((6)) ولو كلّف الدكتور عصام قصبجي نفسه مشقّة الاطلاع على أعمال الفلاسفة في الموسيقى، لما جشّم نفسه اصدار حكمه السابق.

- 6 -

ويرتد الفلاسفة الاسلاميون بالشعر الى طبيعة النفس البشرية، فمن حيث النشأة: الشعر وليد الفطرة الانسانية. ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع ارسطو في الارتداد بالشعر الى غريزة الانسان، ويبدو ان في ذلك اقرارا بشرعية

1) د.عصام قصبجي. نظرية المحاكاة. ص: 39
2) الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. ص: 1183
3) المرجع السابق. ص: 1170
4) المرجع السابق. ص: 1171
5) ابن سينا. جوامع علم الموسيقى. ص: 8
6) الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. ص: 1179 - 1180

الشعر وضرورته للانسان ما دام صدى لطبعه .ولكي يدلل الفلاسفة على ذلك بحثوا في المحاكاة، وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والايقاع .واذ تشكل هذه الخصائص حقيقة الشعر وتمتد الى عمق النفس اصبح لزاما الاقرار بان الشعر غريزي النشأة، ذلك: ((ان السبب المولد للشعر في قوة الانسان، شيئان: احدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا .. .والسبب الثاني حب النفس للتأليف المتفق والالحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت اليهما الانفس واوجدتها .فمن هاتين العلتين تولدت الشاعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع)).((1))

ولا يكاد الفارابي يختلف في شيء عن ابن سينا في تقرير حقيقة نشأة الشعر: ((والتي احدثت الالحان هي فطر ما غريزية للانسان ومركوزة فيه من اول كونه))((2))
((فتحصل فيهم من الصنائع القياسية، صناعة الشعر لما في فطرة الانسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء .فان اوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف ونظام بالاضافة الى زمان النطق)).((3)) فكأن الشعر بذلك ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية، فاذ يتحقق في الشعر الانسجام والتوافق عبر الايقاع، يكون ذلك استجابة لما في الطبع من حب التوافق والانسجام .

فخاصية الايقاع في الشعر مردها تحري النفس الترتيب في كل شيء .فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين في عمق النفس، واذ يقع التطابق بين الاثنين يحدث الارتياح ، فقوانين الفن الموضوعية اذ ذاك شاملة، اذ انها انتظام للكون يوافق انسجام النفس في الداخل ، بالاضافة الى ان المحاكاة غريزية، اذ بواسطتها يملك المرء القدرة على التقليد وبالتالي الحصول على المعرفة .فالفنان يبني عالمه في العمل الادبي بموازاة العالم الحقيقي ، فكل العلاقات التي تتحكم في الواقع الادبي من نوع الموجود الدنيوي، غير انها عالم فني اوجدته المخيلة وعبر عنه باللغة .

ويقرر حازم نفس الحقيقة فيرى انه: (لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الانسان

1) ابن سينا .فن الشعر .ص: 171 — 172
2) الفارابي .كتاب الموسيقى الكبير .ص: 70
3) الفارابي . كتاب الحروف .ص: 142

اقوى منها في سائر الحيوان ـ فان بعض الحيوان لا محاكاة فيه اصلا وبعضها فيه محا كاة يسيرة : اما بالنغم كالببغاء ، واما بالشمائل كالقرد ـ اشتد ولوع النفس بالتخييل ، وصارت شديدة الانفعال له)) .((1))

ولكن كيف تم للصناعة الشعرية أن تنمو وتتطور وتصل الى ما هي عليه وتصبح فنا ممارسا وقواعد واصولا ؟ فاذا كان : ((الأقدم من الأشعار هو الأقصر والأنقص)) ((2)) فانه لا بد ان تبدأ الممارسات الاولى التي صاحبت النشأة الاولى ابيات او مقطعات ، ثم تتطور الى ان تصير قصائد طوالا : ((فاذا نشأت الأمة تولدت فيهم صناعة الشعر من حيث ان الاول يأتي منها اولا بجزء يسير ، ثم يأتي من بعده بجزء آخر ، وهكذا الى ان تكمل الصناعات الشعرية وتكمل ايضا اصنافها بحسب استعداد صنف صنف من الناس للا لتذاذ اكثر بصنف صنف من اصناف الشعر ، مثال ذلك ان النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشيء اولا صناعة المديح ، اعني مديح الا فعال الجميلة ، والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تنشيء صناعة الهجاء ، اعني هجاء الافعال القبيحة)) .((3))

فالشعر ككل شيء يبدأ اجزاء ، ثم يتكامل الى أن يصير اصنافا تختزل في المدح والهجاء ، تطابقا مع النفوس الفاضلة والنفوس الخسيسة . واذا فكل شيء في الشعر يرتد الى الطبع ، فمن حيث النشأة رأينا أنه يرتد الى الغريزة ، ومن حيث الانواع يكون استجابة لشخصية الشاعر وطبعه . فالمحاكاة التي هي امر عام لدى الناس ، تنسق في مستوى الابداع الشعري لتصبح شكلا بارزا لدى الموهوبين او النخبة . ولا يملك الشاعر خيارا امام صنفي الشعر ـ المدح ، والهجاء ، الا ان يلزم بالقول في الصنف الذي يوافق طبعه . والارتداد بالشعر الى الطبع ـ رغم ان الفلاسفة استلهموا ارسطو في تقرير هذه الحقيقة ـ يضعهم في موقف الداعي الى الأصالة والصدق في الشعر ، ونبذ التكلف والتصنع . بل حتى الشعراء ينقسمون في القدرة على قول المطولات او المقصرات ، فمن : ((الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة ، ومنهم من يجيد الا شعار القصار والقصائد القصيرة ـ وهي التي تسمى عندنا المقطعات . . . فمن الناس من لقد اعتاد ، او من فطرته معدة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص .

---

1) حازم . المنهاج . ص: 116
2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 174
3) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 207

فهؤلاء تجود اشعارهم في المقطعات ولا تجود في القصائد .ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء ، وهم المقصدون كالمتنبي وحبيب، وهم الذين اعتادوا القول في الأشياء الكثيرة الخواص، او هم بفطرهم معدون لمحاكاتها ، او اجتمع لهم الأمران جميعا)).(1) فاذا كانت العادة او الفطرة هي الخلفية في اجادة الشاعر المقطعات او القصائد ، فان هذا لا يعني امكانية الاستغناء عن الفطرة رغم ماقد يحققه التعود من اجادة صنف من الصنفين .

ويطنب الفارابي في المسألة باحثا في الشعراء عامة ومدى قابليتهم للتخييل، واذ يقسمهم اصنافا ثلاثة، فان الطبع يظل هو الأساس المكين لابداع الشعر : ((ان الشعراء اما ان يكونوا ذوى جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل : اما لأكثر انواع الشعر، واما لنوع واحد من انواعه ، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي ، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسّرون نحوه، وهؤلاء غير مسلجسين (2) بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة .ومن سماه مسلجسا شعريا فذلك لما يصدر عنه من افعال الشعراء .واما ان يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حقّ المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في اي نوع شرعوا فيه، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة ، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين . واما ان يكونوا اصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما: يحفظون عنهما افاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير ان تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة — وهؤلاء اكثرهم زللا وخطأ)).(3) ومع ان الفارابي يصنف الشعراء ثلاث طبقات، فان هذا لا يعني انّه اسقط شرط الطبع ، فالذين بحكم العادة ملكوا ناصية القول الشعرى اتقانا كاملا ، او المقلدون ، يصدرون عن جبلّة ايضا بدليل انه يردف قائلا : ((ان كل ما يصنعه كل واحد من هؤلاء الطوائف الثلاث لا يخلو من ان يكون عن طبع ، او عن قهر، واعني بذلك ان الذى جبل على المدح وقول الخير فربما اضطره بعض الاحوال الى قول بعض الأهاجي — وكذلك سائرها ؛ والذى تعلّم الصناعة وعوّد نفسه نوعا من أنواع الشعر واختاره من بين الأنواع ربما

---

1) المرجع السابق ، ص: 232

2) السلجسة : استعمال السولوجسموس اي القياس. والمسلجس: المستعمل للقياس (المحقق)

3) الفارابي . مقالة في قوانين صناعة الشعراء . ص: 155 — 156

ألجأه امر يعرض له الى تعاطي ما لم يستخره لنفسه فيكون ذلك عن قهر: اما من نفسه او من خارج . واحدها ما كان عن طبع)) ((1)). فكل صنف من هذه الاصناف الثلاثة قد يصدر عن طبع او عن قهر، فصدوره عن طبع يعني استجابته لما جبل وفطر عليه، وعن قهر يعني تكلفه ما لم يفطر عليه، اي تخلي الشاعر عن الصدق الفني في الابداع . ولكن هل العادة تصبح طبعا؟ يبدو ذلك، فالشعراء الذين عوّدوا انفسهم قولا شعريا ما، واتقنوا اقانون الشعر في ذلك ، اذا رغبوا في غيره حدث التكلف، لأن صدور هؤلاء " المسلجسين " يكون عن طبع ايضا . لكن كيف يكون المقلدون ذوي طبع ؟ يبدو ان ذلك يبرز في ميلهم الى تقليد هذا الصنف او ذاك: ((على ان ما يلفت النظر حقا، هو اشارة الفارابي القيمة الى ان احمد انواع الشعر" ماكان عن طبع" . فاذا عرفنا انه يعني بالطبع خلق الشاعر الذي جبل عليه ادركنا انه يطالب الشاعر بالصدق الفني الذي هو اصالة الشاعر في استلهام مشاعره الذاتية، دون الاعتماد على نماذج تقليدية، وربما كانت هذه اول اشارة في النقد العربي الى الصدق الفني، فقد دأب النقاد على تلقين الشعراء المعاني التي ينبغي عليهم احتذاؤها، او محاكاتها، او سرقتها، دون ان يعنوا في ذلك بمشاعرهم الخاصة)) ((2)).

وحازم القرطاجني على عادته في احتذاء الفلاسفة في الرأي ، يقول: ((ولأن الشعر يختلف بحسب اختلاف انماطه وطرقه نجد شاعرا يحسن في النمط الذي يقصد فيه الجزالة والمتانة من الشعر ولا يحسن في النمط الذي يقصد بها اللطافة والرقة وآخر يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقة ولا يحسن في النمط الذي يقصد به الجزالة والمتانة . ونجد بعض الشعراء يحسن في طريقة من الشعر كالنسيب مثلا ولا يحسن في طريقة اخرى كالهجاء مثلا، وآخر يكون امره بالضد من هذا)) ((3)).

وقد اولى النقاد العرب قضية الطبع والتكلف عناية كبرى فالمطبوع من الشعراء من لا يعسر عليه قول الشعر كثيرا وقد لا يضطره ذلك الى اعمال الفكر والتروي طويلا ، بينما يبدو المتكلف متأنيا ومنقحا لما يقول مصداقا لمقولة " الشعر المحكك المنقح ". لكن هذا لا ينفي الطبع بل يستند عليه، غير انه تجاوز في الخضوع لسيطرة الطبع الى السيطرة عليه . وقد يراد به تكلف الشاعر وتصنعه ، الذي يبدو في التعقيد المعنوي

---

1) المرجع السابق . ص: 156

2) د عصام قصبجي . نظرية المحاكاة . ص: 33

3) حازم . المنهاج . ص: 374

او اللفظي ، وتكديس الوان البديع وغيرها.غير ان هذا لا يعني ان النقاد العرب لم يتعرضوا للصدق الفني او لما يشبهه على الأقل في مستوى استعداد الشاعر لا جادة هذا الغرض او ذاك، بل يرجع البحث في المسألة الى قديم، فابن قتيبة يرى ان:

((الشعراء ايضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء. ومنهم من يتيسّر له المراثي ويتعذر عليه الغزل)).((1))

وتبقى مسالة اخيرة تتحكم في قدرة الشاعر على الابداع، فربما توفّر لديه الطبع وكان صادقا في استعمالها م ذاته فيحقق الاصالة والصدق الفني، غير ان حالته النفسية الطارئة، ومزاجه الذى قد يعتريه لأمر ما تقلب، قد تكون هذه العوامل اسبابا يلحق الشعر من جرائها ضعف: ((ثم ان احوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير، ويعرض ذلك اما من جهة الخاطر، واما من جهة الأمر نفسه. اما الذى يكون من جهة الخاطر فانه ربّما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية: اما لغلبة بعضها، او لفتور بعض منها مما يحتاج اليه. والاستقصاء في هذا الباب ليس مما يليق بهذا القول، وذلك تبين في كتب الأخلاق واوصاف الكيفيات النفسانية وما توجبه كل واحدة منها)).((2)) وقد يما بحث ابن قتيبة سيطرة العوامل النفسية على قدرات الشاعر الابداعية وارتباط الابداع في ذلك بحالات سيكولوجية معينة، معللا كثيرا من اسباب الفتور التي تصيب الشاعر بما يطرأ على نفسيته من طوارئ.

والخلاصة يمكننا ان نقرر ان فهم الفلاسفة للشعر تحدد انطلاقا من مصطلح " تخييل ". والمصطلح يشير الى المخيلة او الخيال سواء على مستوى المبدع اوعلى مستوى المتلقي. وهذا الشق الثاني للمصطلح هو الذى اباح مقارنة التخييلات بمختلف القياسات المنطقية المرتبطة اساسا بمستويات الادراك البشرى، وعليه فاذا كان التخييل يهدف الى ايقاع المخيلات في ذهن المتلقي، فان هذا يهبه تمايزا بين اصنافات القياسات الأخرى الهادفة الى ايقاع تصديق او اقناع اوغيرها. والتخييل يتوسّل في ذلك بالمحاكاة، فهو لا يلغي المحاكاة بقدر ما يتكامل المصطلحان او المفهومان في تحديد ماهية الشعر.

واذ يرى الفلاسفة ان وجود " الشيء " لا يتحقق الا بصورته، بقي لنا لاستكمال عناصر التعريف الفلسفي للشعر، بحث مسالة الصورة والمادة، أو الشكل والمضمون حسب فهم حديث

---

1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج: 1. ص: 93 - 94. ويرى ابن الأثير ايضا: ((أن صاحب الطبع في المنظوم يجيد في المديح دون الهجاء، او في الهجاء دون المديح، او يجيد في المراثي دون التهاني، او في التهاني دون المراثي. وكذلك صاحب الطبع في المنثور...)). المثل السائر. ج: 1. ص: 41

2) الفارابي. مقالة في قوانين صناعة الشعراء. ص: 156

الفصل الثاني
الشعر بين المادة والصورة

لم يتخل الفلاسفة الاسلاميون عن آرائهم التفلسفية في بحث الشعر ، ويبدو ان الشعر شكل لدى هؤلاء موضوع درس اعتمد في بحثه مبادئ مبرهنة تشكل اصولا في علوم اخرى . فلقد نظر الفلاسفة الاسلاميون الى الشعر كموضوع "كائن" يستحدد وجوده من خلال صورته المضافة الى المادة التي تشكل وجودا بالقوة . واذ ذاك يصبح الشعر كالعلم الطبيعي الذي يعتمد الفلاسفة في بحثه على اصول مبرهنة في غيره على غرار العلوم الجزئية الأخرى :((كل واحد من العلوم الجزئية - وهي المتعلقة ببعض الامور والموجودات - يقتصر المتعلم فيها ان يسلّم اصولا ومبادئ تبرهن في غير علمه وتكون في علمه مستعملة على سبيل الأصول الموضوعة . والطبيعي علم جزئي ، فله اصول موضوعة فنعدها عدا ونبرهن عليها في الحكمة الأولى فنقول : ان كل جسم طبيعي فهو متقوم الذات من جزئين : احد هما يقوم فيه مقام الخشب من السرير ويقال له هيولى ومادة ، والآخر يقوم مقام صورة السرير من السرير ويسمّى صورة)) . ((1))

واذا كان العلم الطبيعي جزءا من العلوم الجزئية تقوم البرهنة فيه على اصول ماخوذة من غيره يمكن ان تجمل في : المادة والصورة ، فان هذه الأصول المأخوذ بها في هذا العلم تشكل جزءا في نظرية العلل الاربع التي تعتبر اصولا للعلوم كلها ، والتي بواسطتها يمكن البحث في كل الموجودات وتطال حتى الالهيات التي تبحث في الوجود الحق . وهذا العلم "الشريف" باعتباره المهيمن على غيره ، هو الذى يمدنا باصول العلوم الأخرى : ((فاول تلك الأصول القوانين الكلية في مبادئ الوجود التي هي للجواهر الجسمانية كلها : ما هي ولم هي . فبين أولا أن لكل واحد منها مبدأين : مبدأ هو بالقوة فسماه "المادة" ومبدأ هو بالفعل وسماه "الصورة" ثم بين أن المبدأ الذى وجوده بالقوة ليست فيه كفاية في ان يصير به ما هو بالقوة الى ان يصير موجودا بالفعل ، بل يلزم ضرورة ان يكون له مبدأ ثالث ينقله عن القوة الى الفعل . فسمى هذا المبدأ "المبدأ الفاعل" ثم بين أنه يلزم ضرورة كل ما يتحرك ويتغير ان يتحرك صائرا نحو غاية وغرض محدود ، وأن كل ما هو جوهر جسماني فهو اما لغرض وغاية واما لازم وتابع لشيء هو لغرض

---

1) ابن سينا . عيون الحكمة . ص: 17

ولغاية ما ،فتبين له بذلك أن جميع المبادئ اربعة لا اقل ولا اكثر ، هي المادة والماهية والفاعل والغاية)). ((1))

فالمادة والصورة والفاعل والغاية تمثل الأصول والمبادئ المعتبرة في كل دراسة فلسفية ،فعند ابن سينا ايضا ان - ((العلل . . . صورة وعنصر وفاعل وغاية)). ((2))

ونأخذ بهذه الأصول في كل علم لأن العلل الاربع تعتبر: ((مبادئ للعلوم عامة ، وان لم تتوفر فيها بنسبة واحدة .فهي على اختلافها من أسس العلم الطبيعي ،والعلل المادية والصورية دعامة العلم الرياضي ،وعلى الفاعلية والغائية يقوم العلم الالهي)). ((3)) واعتماد العلم الطبيعي على بعض هذه الأصول مرجعه الى: ((أن جميع الأجسام الكائنة الفاسدة مركبة من هيولى وصورة ،وانه ليس ولا واحد منهما جسما ، وان كان بمجموعهما يوجد الجسم)). ((4))

فالمنطلق في بحث الاجسام في العلم الطبيعي الاقرار بتكوينها الممتزج من المادة والصورة .فاذا كانت الصورة هي التي تحدد حقيقة الشيئ ، تعطيه خصائص وجوده ، فهذا لا يعني ان وجودها يتم دون المادة ، ذلك ان لا وجود لأحدهما الا بالآخر ، غير ان المادة تمثل وجودا قبليا قابلا للتشكيل في صورة ما ،فاذا انطبعت عليها خصائص الصورة صارت وجودا كاملا .والصورة لا يتم لها وجود ايضا ما لم تتوفر لها المادة ، واذن فوجود احدهما لا يتم الا بالآخر.وتتضح العلاقة بين الاثنين من خلال تحديد الفارابي لوجودهما المشترك: ((والصورة هي في الجسم الجوهر الجسماني ، مثل شكل السرير في السرير ، والمادة مثل خشب السرير .فالصورة هي التي بها يصير الجوهر المتجسم جوهرا بالفعل ، والمادة هي التي بها يكون جوهرا بالقوة فان السرير هو سرير بالقوة من جهة ما هو خشب ،ويصير سريرا بالفعل متى حصل شكله في الخشب .والصورة قوامها بالمادة ، والمادة موضوعة لحمل الصور .فان الصور ليس لها قوام بذواتها وهي محتاجة الى ان تكون موجودة في موضوع ، وموضوعها المادة .والمادة انما وجودها لأجل الصور)). ((5))

فوجود كل منهما متعلق بالآخر ، ولا يمكن تصور صورة الا في مادة والعكس ، ومع أن التكامل بين العنصرين واضح في بحوث الفلاسفة ، الا ان الفصل "النظرى" يبيح

---

1) الفارابي ،فلسفة ارسطوطاليس ،ص: 92 ــ 93
2) ابن سينا ،الهيات الشفاء ، ج: 2 ،ص: 257
3) د ابراهيم مدكور ،مقدمة الهيات الشفاء ،ص: 19
4) ابن رشد ،تلخيص كتاب النفس ،ص: 3ــ4
5) الفارابي ،السياسة المدنية ،ص: 36

للفلاسفة تصور كل قطب على حدة، بل يصل" الفصل" بين المادة والصورة الى حد الاقرار بالتفاوت في الكمال بينهما بحيث يمكن للذهن تصور وجود صورة كاملة فاضلة في مادة وضيعة، والعكس: ((وكل صنعة فانها تتعلق بمادة وصورة، وبحسب اختلاف كل واحد من المادة والصورة يختلف المصنوع في الصنعة، فربما كانت الصورة فاضلة، ولم تكن المادة فاضلة، كما يتفق ان يبنى البيت من خشب نخر وطين سبخ، ثم يوفى حقه من الشكل والرسم، ولا يغني ذلك، ولا يبلغ به الغرض الأقصى من الانتفاع به، والسبب فيه رداءة مادته. وربما كانت المادة فاضلة لكن الصورة غير فاضلة، كما يتفق ان يبنى بيت من خشب صلب وحجارة صلبة بناء غير محكم في تركيبه ووضعه وهندامه وشكله، فيعدم فائدة استجادة خشبه وحجارته لاستفساد صورته. وربما اجتمع الأمران جميعا)) (1)

ومع ان المقارنة السابقة جرّ ابن سينا اليها بحث علاقة صورة القياس بمادته بحيث يمكن ان يؤلف قياس منطقي من مواد فاسدة اى مقدمات خاطئة علما بان صورة التأليف سليمة، والعكس صحيح طبعا، الا ان تعميم ذلك في كل صنعة يضع الفصل بين العنصرين على المستوى المنهجي او النظرى على الأقل امرا مبدئيا في ذهن الفلاسفة، فتصبح الصورة كالشكل الجميل المنقّى قابلة للانطباع على اى مادة تقبل ذلك النوع من الصور، قد تكون هذه المادة رديئة فتسيء الى الجسم، علما ان هذا لا يحط من قدر الصورة، وقد تكون المادة فاضلة، فيحط من قدرها فساد الصورة. هذا الفصل منطقي المترشح بحث كل عنصر على حدة، ولكن تعميمه على كل صنعة يجعل المرء يتساءل: هل تتصور هذه الثنائية بمثل هذا الشكل في كل جسم او كائن؟ الحق ان مثال البيت الذى ضربه ابن سينا يبيح تصور الفصل بين المبدأين كما سلف، ويمكن تصور ذلك في كل الصنائع النافعة، وتصور هذا الفصل لا يتعارض مع ما سبق من تاكيد الفلاسفة على ان حقيقة الشيء تلتمس في صورته أساسا؛ ذلك ان قطعة الخشب تظل خشبا، فاذا انطبعت عليها صورة سرير، اصبحت سريرا بالفعل، نظرا لخواص الصورة المطبوعة وليس لطبيعة الخشب. فحقيقة الشيء تبرز في صورته أساسا فهي وجوده الحق، فكأن المادة وجود سلبي يتشكل او يصير وجودا ايجابيا بعد انضفاء صورة ما عليه. هذا على مستوى اعطاء الشرعية بوجود جسم ما، أى على مستوى

1) ابن سينا. قسم القياس من الشفاء. ص: 6

وصفي . أمّا اذا انتقلنا الى مستوى النقد ، أي الحكم والمعيار ، يباح لنا اذ ذاك الحكم على كل من العنصرين على حدة ، اي ان الفصل يبدو منهجيا أساسا . فالحكم برداءة المادة نفسها مقابل جمال الصورة او العكس، يفسح للفلاسفة على مستوى بحث الشعر وتصور خصائص المحتوى - الذى طلبوا فيه الأخلاقية أساسا - لكي يكتمل وجود " الكائن الشعرى " . ذلك ان الفلاسفة رغم تاكيدهم أن حقيقة الشعر توجد في صورته ، أي في طبيعته التخييليّة ، فان هذا لا يعني عندهم فسح المجال لرسم هذه الخاصية على أى محتوى ، فانتقاء المحتوى يعني الاقرار بقدرته على التأثير في كمال الشعر ، وحتى لو كانت الصورة جميلة ، والمحتوى فاسدا ، أى غير اخلاقي ، فان هذا لا يمنع - على مستوى نقدى أى معيارى - اصدار الحكم بفساد الصورة وانحطاطها . فاذا تطارد " الثنائية " الفلاسفة على مستوى النقد واصدار الحكم ، وبالتالي تحديد طبيعة المضمون ، بينما تختفي وتصير وجودا واحدا متكامل المادة والصورة عند بحث وجود الشيء او وصف حقيقته دون الحكم عليه .

— 2 —

ان ثنائية المادة والصورة التي تشكل " الأصول " في العلم الطبيعي انزلقت في دراسات الفلاسفة للشعر بنفس الكيفية ووصار تصورهم للشعر انطلاقا من هذه الثنائية . وقد سبق أن اشرنا الى ان هذا الفصل يبيحه البحث في العناصر المكونة للقصيدة وان شكلت وحدة متكاملة في مستوى كلي .

والحق ان هذه الثنائية بارزة في النقد العربي القديم تبدو من خلال اصرار النقاد على ترداد فكرة : اللفظ والمعنى في كل مرة يفرضها الموقف ، والحديث عن انتصار طرف من الطرفين شائع في النقد العربي حتى ليبدو لأول وهلة ان التصور النقدى القديم للقطبين ، تصور يحدهما عن بعض، حتى لقد تبدو المزية او الفضل في الواحد دون الآخر فلقد : ((سقطت كلمة الصورة - بمعناها الفلسفي - الى العرب مع الفلسفة اليونانية ، وبالذات الفلسفة الأرسطية حيث دعم الفصل بين الصورة والهيولى في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم . وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى الى

ميدان دراسة الشعر، الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن .فلم يساووا بين التعبير الشعرى والتعبير في غيره من الحديث فحسب، بل ساووا بين فنّ الشعر نفسه وبين أى صناعة من الصناعات اليدوية، تحت تاثير مثال" المنضدة "المشهور، الذى ضربه ارسطو مثلا للفرق بين الصورة والهيولى)) . [(1)] وعن طريق شراح ارسطو عرفت مثل هذه المبادئ طريقها الى النقد العربي ، فمثّلت اسسا في نقد الشعر .

والحق ان الفلاسفة الاسلاميين في بحثهم الشعر ودراسة عناصره، اعطوا النقاد العرب الأمثلة البارزة في هذا الفصل ، فهم يتصورون الشعر صناعة تحكمها تلك الثنائية فابن رشد يرى ان : ((اول اجزاء صناعة المديح الشعرى في العمل هو ان تحصى المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل ، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه)) . [(2)] فالمعاني من جهة ، مقابل التخييل والوزن واللحن من جهة اخرى .فالمعاني : مادة، وباقي العناصر تشكل الصورة .وعملية الابداع تتلخّص في احصاء المعاني " الشريفة " ، ولفظ" الشريفة " يحدد طبيعة المادة الشعرية التي ليست أى معنى ، وهذا يذكّر بمثال ابن سينا السابق، حيث يفترض الفلاسفة مادة رفيعة في مستوى شكلها الذى هو: تخييل ، ثم وزن ولحن .هذان العنصران الأخيران لا بدّ ان يلائما طبيعة المحتوى فهما يملكان قيمة خاصة تختار لتوافق طبيعة المضمون، فهما لا يكسبان صفتهما حسب خصائصه او حسب طبيعة التجربة في العمل ككل ، بل يملكان خاصيتهما المستقلّة التي تبيح انتقاءهما لكي يتوافقا وطبيعة التجربة .وعملية الابداع الشعرى صنعة تتطلب مهارة أسلسا ، وادراكا لخصائص القصيدة والعناصر المكونة لها .

ويعود ابن رشد لنفس القضية في موضع آخر فيرى ان : ((اجادة هذا النوع من التشبيه يتأتى بان يحصل للانسان اولا جميع المعاني التي في الشيء الذى يقصد وصفه، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاء الثلاثة من اجزاء الشعر، اعني التخييل والوزن واللحن)) . [(3)] "والشيء الذى يقصد وصفه "في مثل هذه التجربة يكشف الغرض المقصود وهو الوصف، فلا بد من الالمام بالمعاني المستخلصة من هذا الشيء المقدم، او ادراك العناصر المكونة للشيء الموصوف، ثم "تركب" عليها

1) د علي البطل .الصورة في الشعر العربي .ص: 25 ـ 26
2) ابن رشد .كتاب الشعر .ص: 209
3) المرجع السابق .ص: 230

عناصر الصورة الثلاثة .فالتجربة الشعرية تفترض ابعاد شخصية الشاعر من الميدان، لأن ما يعنى به هو تقديم موضوع خارجي ليس له ارتباط بالذات، وعملية الابداع تتجسد في بناء تحشد له العناصر المختلفة، ليركب ويصير كائنا وقصيدة .ان الذى يلزم الفلاسفة هذا التفكير هو تصورهم الابداع الشعرى "صنعة" ، تتشكل من مواد متنوعة تختزل في الشكل والمضمون، وان كان فهمهم هذا يخالف الفهم الحديث في تصور الابداع فاذا : ((تاملت المقطوعة الشعرية كاملة، وحاولت ان تستشف علاقة المادة فيها بالشكل، فانك لا تستطيع ان ترعم انه قد كانت هناك "مادة خامة" على شكل معين استخدمها الشاعر لتخرج في شكل آخر، كما يفصل النجار او الحداد .وكل الذى نستطيع ان نقول ان الشاعر مرّ بحالة نفسية خاصة، قد تكون مبهمة، ثم انشأ مقطوعته من كلمات لم تكن في عقله على شكل معين كما تكون المادة الخامة قبل ان يهم الصانع بتشكيلها)) .((1))

ويمكن للشاعر انطلاقا من ادراك العناصر المادية والصورية الموجودة للقصيدة، ان يستدرك خللا في قصيدته فيكمله : ((وما كان من اجزاء الشعر بطّالا ليس فيه صنعة ومحاكاة، بل هو شيء ساذج ، فحقّه ان يعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته، ليتدارك به تقصير المعنى ، وتتجنب فيه البذالة، اللهم الا ان يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب)) .((2)) غير ان الفلاسفة اقروا سلفا ان الشعر تخييل ، وعليه فيمكن للشاعر تناول معاني فلسفية تفيد تصديقا ، فيحيلها الى معاني شعرية بعد ان يغير في هيأتها قليلا انطلاقا من التناول الشعرى .وعليه فاذا كانت حقيقة الشعر تتجسد أساسا في خاصيته التخييليّة، فكيف يمكن تصور معناه مقابل شكله، ويصبح ممكنا تدارك النقص في معناه بالعناية بلفظه؟ لا نجد مخرجا من ذلك الّا الايمان بان الفصل يفرضه تناول القصيدة اجزاء وعناصر، بدليل ان ثنائية اللفظ والمعنى على مستوى الكلمة الواحدة ، اى الأصوات في اللفظة الواحدة ومعناها، تفرض اقرارا بتكاملهما، يبدو ذلك جليا من قول ابن سينا : ((فكذلك الألفاظ اذا سمعت ادرك مع سماعها معنى ، فارتسم في النفس المعنى واللفظ معا .فكلما خطر بالبال ذلك المعنى ادرك اللفظ ، وكلما سمع ذلك اللفظ ادرك المعنى ، لا ان اللفظ هو ذلك المعنى ، بل

1) د عبد الحميد يونس.الاسس الفنية للنقد الادبي .ص: 50
2) ابن سينا .فن الشعر.ص: 195

هو مؤدٍ الى الادراكـه)) . ((١))

وقد لمح شبحاف هذا القول يذكر ببعض جوانب نظرية النظم ، حيث تبدو للألفاظ وظيفة أساسية وهي الدلالة على المعاني ، بدءم ذلك امتداد ابن سينا بالمعنى الى البال والنفس وهذا أشبه ما يكون بالمعنى النفسي لدى عبد القاهر ، وربط اللفظ بالحسّ والسمع ، وترابطهما بهذا الشكل لا يفسح المجال لتصورهما منفصلين ، ذلك ان ادراك احدهما يفترض مباشرة ادراك الآخر . لكن مع ذلك يمكن تصوّر معنى ضعيف يغطي ضعفه بلفظ فصيح وهذا الفصل يبرّره البحث في العناصر المكونة للقصيدة وتفكيكها كما رأينا مما سبق .

غير أن ذلك لا يمنع من الزعم بأن لمصطلح معنى مفهومين عند الفلاسفة : فهو في عالم القصيدة المكتملة مادة ذائبة في خاصيتها التخييليّة بدليل وجوب تحريف التصديق اذا تُنوول تناولا شعريا لكي يستساغ في الشعر ، وهو في بحث العناصر المكونة للقصيدة او اثناء مرحلة الابداع ، مادة اولية قابلة للتشكيل توجد وجودا قبليا ، فاتخذها ورسم العناصر الصورية عليها يحيلها مادة شعرية ذائبة في عالم القصيدة ، يدعم ذلك فكرة المادة والصورة على مستوى فلسفي ، فلا يمكن تصور احدهما إلا بالآخر . فالتكامل هنا شبيه بتكامل العنصرين في القصيدة : ((ولكنه في ذلك كلّه لا يخرج عن اصل فكرته وهو ان " التخييل " قوام المعاني الشعرية ، وأنّه شيء في صورة المعنى لا في اصل المعنى ، وهو من جهة اخرى يربط الشعر ربطا قويا بالفلسفة)) . ((١))

فكما انه يمكن ان ينحت من كل مادة جسم ما ، باضافة الصورة اليه ، كذلك يشكل المعنى في هذا المستوى وجودا أوليا " اصل المعنى " ، فاذا اخذ وركبت عليه الصورة اصبح معنى شعريا ، لأن حقيقة الشعر كأي شيء موجود ، انما تحددها صورته ، فالمعنى كوجود خارجي يشبه الخشب ، يمكن ان يستحيل سريرا او كرسيا . حسب طبيعة الصورة المضافة ، فالمعنى يصير تصديقا اذا تُنوول تناولا جدليا او خطابيا ، وقد يتحول تخييلا اذا صبغت عليه خصائص الصورة الشعرية ، اذن فالحقيقة الشعرية تبرز في الصورة ، في عناصر الجمال الموضوعي ، لأنها الوجود الحق الذي يحوّل أي

---

١) د. شكري محمد عياد ، كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، ص: 213

" مادة اوليّة " الى شعر ، وتظل هذه القيمة الجمالية المرتدة الى الصورة مطلقة ، قارة ، في حين يخضع المحتوى الى التغيير المستمر: ((والواقع أنّه اذا كان ثمّة شيء يقبل التحقق في العمل الفني ، فذلك هو الشكل القابل للادراك ، اعني تلك الصورة التي تنقل الينا معنى من معاني الوجود او قطعة من الحقيقة هي من صنع الانسان)) . ((1)) فالشكل في الفن الحامل للمعنى هو حقيقته القارة ، مقابل المتغير الذى هو المعنى .

وانطلاقا من ثنائية المادة والصورة اقام الفلاسفة الاسلاميون تصورهم للتراجيديا اليونانية ، فاحدثوا شكلا جديدا لا يكاد يمت الى تراجيديا اليونان بسبب . وبذلك يؤكدون ما سلف ان قررناه ، وهو انهم قرأوا ارسطو بتراثهم النقدى ، وتصوروا اذ ذاك التراجيديا بما في ذهنهم من قصيدة المدح العربية ، فاعادوا في شرحهم لتراجيديا اليونان شرح قصيدة المدح العربية ، مع ما طعّموا به شرحهم من تجديد في المحتوى أساسا . ذلك ان الفلاسفة الاسلاميين كانوا اسيري الفهم العربي للشعر ، ولم يتح لهم توفر أجناس شعرية كالأنواع اليونانية فهما دقيقا لما يقول ارسطو ، غير ان هذا لا يعني اننا نبحث التقابل بين ما يقولون وما ورد لدى ارسطو ، بل يهمنا أساسا تصور رأيهم في الشعر الذى اقاموه بمحاذاة فن الشعر الأرسطي .

وانطلاقا من ثنائية المادة والصورة التي تحكم تشريحهم لعناصر الشعر ، نرى كيف وزّعوا عناصر التراجيديا الستة : ((وقد يجب ان تكون اجزاء صناعة المديح ستة : الأقاويل الخرافية ، والعادات ، والوزن ، والاعتقادات ، والنظر ، واللحن . - والدليل على ذلك ان كل قول شعري قد ينقسم الى مشبّه ومشبّه به ، والذى به يشبّه ثلاثة : المحاكاة والوزن ، واللحن . والذى يشبه في المدح ثلاثة ايضا : العادات ، والاعتقادات ، والنظر ، اعني الاستدلال لصواب الاعتقاد . فتكون اجزاء صناعة المديح ضرورة : ستة . وانّما كانت العادات والاعتقادات اعظم اجزاء المديح لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس انفسهم من جهة ما هم اشخاص ناس محسوسون ، بل انّما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة وافعالهم الحسنة . واعتقاداتهم السعيدة تشمل الافعال والخلق ، ولذلك جعلت العادة احد اجزاء الستة ، واستغني بذكرها في التقسيم عن ذكر الافعال والخلق . واما النظر فهو ابانة صواب الاعتقاد وكأنّه كان عندهم ضربا من الاحتجاج لصواب الاعتقاد

---

1) د زكريا ابراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . فصل : 17 : الفن عند هربرت ريد . ص 235 . ينظر ايضا : هربرت ريد . معنى الفن . ص 42 .

الممدوح به . وهذا كله ليس يوجد في اشعار العرب . وانّما يوجد في الأقاويل الشرعية المديحية . وكانوا يحاكون هذه الثلاثة الا شياء (كذا) اعني العادات والاعتقادات والاستدلال ، بالثلاثة الأصناف (كذا) من الأشياء التي بها يحاكى ، اعني : القول المخيّل ، والوزن ، واللحن)) .[1] فاجزاء المديح الستة يمكن ان تختزل الى عناصر صوريّة تتمثل في : المحاكاة والوزن واللحن ، وعناصر مادية تتمثل في : العادات والاعتقادات والنظر . فالاولى بها تتمّ المحاكاة أى التشبيه ، والثانية هي التي تحاكى .

واذا كنا في غنى عن ان نقول : ان هذا ليس تراجيديا ، بل هو لا يخرج عن طابع قصيدة المدح العربية ، اللهم الا ما استحدث في امر المحاكاة ، اى المعنى الشعرى الذى يكون عادات واعتقادات ونظر ، الذى سنبحثه في موضع لاحق من هذا الفصل ، وما استحال اليه امر الخرافة التي هي اساس التراجيديا لدى ارسطو ، فاصبحت محاكاة او تخييلا ، فانه لا مندوحة من طرح هذا التساؤل ، وهو : هل خضعت عناصر التراجيديا الستة لدى ارسطو الى توزيع وفق ثنائية المادة والصورة ؟ العناصر عند ارسطو هي : القول او العبارة ، والنشيد (الموسيقى) ، والمنظر المسرحي . فالقول او العبارة هو نظم الاوزان نفسه ، او التعبير بواسطة الكلمات ، والنشيد هو الألحان المصاحبة لأناشيد الجوقة ، والمنظر المسرحي معروف . وهذه عناصر خارجية . يقابلها : الفعل في التراجيديا وهو الاساس ويراد به الحدث او القصة في فهمنا الحديث ، والأخلاق وهي الشخصيات حديثا ، ثم الفكر وهو كل ما يقوله الأشخاص لأثبات شيء او تصريح بحقيقة .[2] ومع ان هذه العناصر يمكن ان توزع هكذا كما بيّن ارسطو : ((في قائمته عن عناصر المأساة الستة : (العقدة) — (الشخصية) — (التفكير) — ويقول ان هذه هي " المادة " — ثم (القول الشعري) و (الأغنية) — وهي " الأداة " — واخيرا المشهد — هذه العناصر هي " الطريقة ")) ،[3] الا ان العناصر الأساسية في التراجيديا تختزل في الثلاثة الأولى فقط : وهي العقدة او الحدث والشخصيات ر التفكير ، مضافا اليها اللغة طبعا ، ويمكن الاستغناء عن المنظر المسرحي والأغنية ، بدليل انه يمكن قراءة المسرحية ووعيها دون حاجة الى تمثيل . لكن المسألة مغايرة في فهم الفلاسفة الاسلاميين ، ذلك ان العادات تشمل كلا من الفعل ، اى العقدة

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 209 — 210 . ينظر ايضا : ابن سينا . فن الشعر . ص : 177 — 178 .

2) ينظر : فن الشعر . ص : 19 وما بعدها . او كتاب ارسطوطاليس في الشعر . ص : 50 وما بعدها .

3) ويليام ويمزات ، كلينث بروكس . النقد الكلاسي . ص : 51 . وينظر ارسطو . فن الشعر . ص : 20 .

والخلق اي الشخصيات، مضافا اليها الاعتقاد المقابل في الفهم الأرسطي للتفكير ، واستحال المنظر المسرحي الى نظر، وهو الآراء التي تدعّم الاعتقادات ، وهنا تنتهي عناصر المضمون الشعرى . وقبل ان نستطرد نلاحظ ان انقسام المضمون الشعرى الى: عادات ، واعتقادات، يقابل ما سبق ان شرحناه من ان الشعر قد يفيد تخييلا وينتج عنه ترهيب او ترغيب في شيء . او يفيد اقناعا برأى كالخطابة . والأول هو الذى يحاكي العادات والثاني الاعتقادات دون ان يمتنع الجمع بينهما . ويبقى للشكل : اللحن المقابل للنشيد لدى ارسطو، ثم الوزن المقابل للقول لديهم مضافا اليهما المحاكلة او التخييل او التشبيه، فتصير العناصر الشكلية هي : المحاكاة والوزن واللحن . نلاحظ ان ثنائية المادة والصورة هي التي تتحكم في هذا التوزيع المحكم والتوازى، الموافق تماما لما قرره الفلاسفة سابقا .

واذا كانت تقاليد القصيدة العربية هي التي تتحكم في فهم الفلاسفة للتراجيديا فالحق ان اللحن لا وجود له في هذه القصيدة ، والفلاسفة لا يعتبرونه عنصرا اساسيا، قد يسقطونه ، او يرونه متوفرا في حدود ضيّقة كما هو الحال في الموشّحات . يبقى الوزن والمحاكاة او التشبيه وهي عناصر الشكل في القصيدة العربية . لاما ما يتعلق بعناصر المضمون ، هنا نلتمس تغييرا وان لم يخرج عن حدود المألوف، فالدعوة الى محاكاة الاعتقادات او بث الآراء في الشعر او رسم عادات الناس او اخلاقهم حسب مواصفات الشكل في القصيدة العربية لا يعني ثورة عليها ، بقدر ما هو تجديد في الدرجة فقط وليس في النوع .

ولكن ما يهمنا هنا هو بحث الصورة والمادة دون تفصيل القول في ما استحدثه الفلاسفة لأن له مقاما خاصا ، محاولين تتبع اشكالية المضمون والشكل لدى النقاد العرب، ويبدو ان هذه الثنائية تحكم تصور هؤلاء للشعر بل تظل مقولة اللفظ والمعنى من اساسيات النقد ، فعناصر عمود الشعر يمكن ان تختزل الى القطبين السابقين : ((وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبّه فقارب . . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة

اذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض))(1)، فاللفظ يقابل المعنى ، ويمكن ان يضاف الى الثاني الاصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، باعتبارهما ترتبط بالموضوع المحاكى او الموصوف، في حين نستطيع تكديس عناصر البديع مع اللفظ من مثل : التجنيس والمطابقة وغيرها ، وحتى الاستعارة التي تعتبر مغالاة في الخيال ، فهي الى البديع اقرب في ذهن النقاد العرب.

والآمدى ، وهو الناقد المستغرق في نقده الصافي الذى لم تشبه شائبة الاغريق ، المتمسك بعمود شعره النقي الذى لا يريد ان تداخله عناصر التعقيد المعنوى، لا يجد مفرا من تطعيم نقده بحكمة الأوائل ، يقول معتمدا على نظرية العلل الاربع السابق ذكرها : ((وانا اجمع لك معاني هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ اهل العلم بالشعر: زعموا ان صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم الا باربعة اشياء وهي : جودة الآلة، واصابة الغرض المقصود ، وصحّة التأليف ، والانتهاء الى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها .وهذه الخلال الاربع ليست في الصناعات وحدها، بل هي موجودة في جميع الحيوان والنبات. ذكرت الأوائل ان كل محدث مصنوع يحتاج الى اربعة اشياء : علّة هيولانية وهي الأصل ، وعلّة صورية، وعلّة فاعلة، وعلّة تمامية .

فاما الهيولانية فانهم يعنون: الطينة التي يبتدعها البارى جل جلاله ويخترعها ليصوّر ما شاء تصويره من رجل او فرس او جمل او غيرها من الحيوان، او برّة او كرمة أو نخلة او سدرة او غيرها من سائر انواع النبات. والعلة الفاعلة هي : تأليف البارى جلّ جلاله لتلك الصورة .والعلة التمامية هي : ان يتمّمها تبارك اسمه ويفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها .وكذلك الصانع المخلوق في مصنوعاته التي علّمه الله عزّ وجلّ اياها : لا تستقيم له وتجود الا بهذه الأشياء الأربعة، وهي : آلة يستجيدها ويتخيّرها مثل خشب النجار، وفضة الصائغ، وآجرّ البناء ، والفاظ الشاعر والخطيب، وهذه هي العلّة الهيولانية التي قدموا ذكرها وجعلوها الأصل .ثم اصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته، وهي العلّة الصوريّة التي ذكروها .ثم صحّة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب، وهي العلّة الفاعلة .ثم ان ينتهي

---

1) القاضي الجرجاني .الوساطة .ص: 33 - 34

الصانع الى تمام صنعته من غير نقص فيها ولا زيادة عليها ، وهي العلّة التمامية .فهذا قول جامع لكل الصناعات و المخلوقات.فان اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع ان يحدث في صنعته معنى لطيفا مستغربا كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض — فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها ، والا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها)) .((1))

ورغم ان فكر الآمدي على مستوى عرض العلل الاربع مستقيم ، الا انه مهتز على مستوى التطبيق .ويبدو الخلل اساسا في حديثه عن العلة الصوريّة ، والفاعل ، ومرجع هذا الخطأ يعود الى اعتباره اللفظ في الشعر هو العلة الهيولانية ، ويترتّب على ذلك ان تكون اصابة الغرض هي الصورية ، وصحّة التأليف هي الفاعلة ، وهذا تكرار وتداخل . وتختفي حقيقة العلة الصورية التي بها قوام الشيء ؟ (فالقارئ لكلام الآمدي قد يخيل اليه ان حكيما او فيلسوفا يتكلم في الشعر لن يبلغ من تطبيق الفلسفة على الصنعة الصنعة الشعرية اكثر من هذا المبلغ ، ولكنه اذا انعم النظر وقاس الكلام بمعايير الفلسفة الأرسطية وجده لم يأخذ من هذه الفلسفة الا الشكل الخارجي : فهو لم يعرف منزلة " العلة الصورية " من هذه العلل الاربع ، وانها هي التي تقوم بها الصفة الذاتية للشيء ، وكانه توهّم من قولهم ان العلة الهيولانية هي " الأصل " ان العلل الباقيات فروع لها .وهو قد رأى هذه العلة الهيولانية في الألفاظ دون ان يلاحظ ان الألفاظ دوال على معان ، ومن ثم كان بعيد كل البعد عن ان يبين — بطريقة فلسفية — صفات الشعر الجيّد ، وانتهى الى حيث بدأ — من تقرير ان المعاني اللطيفة في الشعر نافلة ليست بأصل. هذه الحقيقة نفسها تدلنا — دلالة راجحة — على ان الثقافة الفلسفية قد بلغ من تمكنها في ذلك العهد — حتى في مسائل الادب — ان رجلا كالآمدي عني بان يصب فكرته في وعائها لتزداد قبولا عند الناس) .((2)) ولكن لم اسقط الآمدي عنصر المعنى من حساب العلل الاربع ولم يعتبره كما كان يجب ان يفعل : العلة الهيولانية؟ يبدو ان السبب في ذلك راجع الى ارتباط مفهوم الشعر بالصنعة ، فهو يرى ان كل صنعة تستقيم وفق هذه العلل الاربع ، واذا كانت صنعة الشعر تتبدى أساسا في خواصه اللفظية والشكلية بات منطقيا ان لا يدخل المعنى ضمن الحساب.

---

1) الآمدي ، الموازنة ،ج : 1 ،ص: 402— 403— 404

2) د شكري محمد عياد ،كتاب أرسطوطاليس في الشعر ،ص: 237

وهذا لا يعني اسقاط الثنائية ، بل تاجيل الحديث في المعنى لأنه لا يرتبط بخواص الصنعة واستبداله باللفظ . ويبدو ان الآمدي على العام بالثقافة اليونانية ، غير ان تعصبه : ((للبحتري اي لطريقة العرب القدماء في الشعر قد منعه من استخدام معرفته بالتراث اليوناني)) . ((1)) وان كان هذا الرأى على وجاهته يثير اكثر من سؤال .

وتشكل مقولة الصورة والمادة اساسا فكريا تنتظم فكر قدامة النقدى ، ذلك ان قيم الشعر الحقّة تتجسد اساسا في صورته اى شكله ، وهذا التجسيد الحق يبرر اى تناول معنوى باعتبار المعنى مادة اولية قابلة لأن تتشكل شعرا ، فالمعنى ايا كان لا يعطي للشعر صفة الشعر ، ومرتكز الحكم على الشعر بالجودة او الرداءة هو الصورة ، هذه الصورة التي هي تكامل بين لفظ ومعنى ، ووزن وقافية . فالمعنى في هذا المستوى باعتباره عنصرا في الكل المتجانس يفقد خاصيته المستقلة كمعنى شريف او وضيع ، ويصبح التوافق والتناغم بينه وبين بقية عناصر الشكل هي الأسس المعتمدة في الحكم بالجودة . لكن الوصول الى هذا المستوى من ادراك عناصر الجمال الموضوعية في الشعر لا يمرّ الا على جسر الثنائية السابقة . يقول قدامة : ((ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما اريد ان اتكلم فيه ان المعاني كلها معرّضة للشاعر ، وله ان يتكلم منها في ما احب وآثر ، من غير ان يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من انه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تاثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة وعلى الشاعر اذا شرع في اى معنى - كان - من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة او الذميمة ، ان يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة . . . وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته)) . ((2))

ان حقيقة الشيء تتجسّد في صورته ، والشعر لا يخرج عن هذا القانون . ومن هنا فالحكم عليه بمادته حكم على شيء آخر غير الشعر . فالمعنى اى معنى ، ليس هو الشعر ،

1) محي الدين صبحي . دراسات كلاسيكية في الادب العربي . ص: 102
2) قدامة بن جعفر . نقد الشعر . ص: 65– 66

بل الشعر هو طريقة تقديم وصوغ هذا المعنى ،فقدامة: ((ناقد شكلي يرد علة الجمال في الشعر الى ما ينطوى عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء ، وهو يحاول — بالتركيز على الصياغة — تبرير قيمة الشعر ، تلك القيمة التي تسرتد الى صورة القصيدة ، والتي لا يمكن ان تفهم منفصلة عن عناصرها ، والتي يحدّدها — أخيرا — "علم" يميّز الجيد من الرديء في الشعر. ومن المؤكد أنّ قدامة كان يعرف ارسطو معرفة لا بأس بها فقد شرح بعض كتبه ، وتأثّر خطاه في نقده للشعر)) (1).

وتبدو ثنائية المادة والصورة خيطا رفيعا يحكم فكر عبد القاهر النقدى ايضا ، قبل ان تستحيل هذه الثنائية الى تركيب موحد ، اصطلح على تسميته بالنظم. فالشعر كما هو الحال في التصوير والصياغة ، لا يمكن الحكم بجماله دون الاستناد على خصائص الصورة الموسومة على المادة الأوليّة: ((ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذى يعبّر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم اوسوار فكما ان محالا اذا انت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة او الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة — كذلك محال اذا اردت ان تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ان تنظر في مجرد معناه. وكما انا لو فضّلنا خاتما على خاتم بان تكون فضة هذا أجود او فضّه انفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي اذا فضلنا بيتا على بيت من اجل معناه ان لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه)) . (2) فالمفاضلة في الشعر او بحث خصائص الجودة ترتبط بالصورة اساسا لأن الحكم على الشعر يرتبط بما هو شعر ، ولا يحتكم الى المادة علما: ((انهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا ان المعنى اذا كان ادبا او حكمة وكان غريبا نادرا فهو اشرف مما ليس كذلك)) . (3) والاقرار بشرف المعنى في ذاته ليس حجّة في استجادته اذا كان الامر يتعلق بنقد الشعر. فصورته هي موضوع الدراسة التقويمية لأن بها قوام الشيء. وتلك هي الفكرة الفلسفية التي نالت شرعيتها في النقد لأنها وهبت النقاد أساسا منهجيا في دراسة الشعر.

ومع ايمان عبد القاهر بان المعنى الشريف ليس له اى اعتبار في نقد الشعر ، اذ يظلّ

1) د جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص: 128 — 129
2) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص: 196 — 197
3) المرجع السابق ، ص: 196

في فكره مادة قابلة لأن تطبع عليها الصورة، واذ ذاك تستحيل جميلة او قبيحة حسب خصائص الصورة، الا ان تكامل العنصرين سيمتد به الى التخلي عن هذه الثنائية والاستقرار عند مستوى وسط يبدو مسارا بين معنى، كمادة اولية قابلة لأن تستحيل شعرية، وصورة هي اجراس لفظية لا تحمل اى قيمة معنوية، ووسطهما نجد صورة منطبعة على معنى محدثة التكامل بين العنصرين. واذ نلمس خلف هذا الفهم نظرية النظم التي تجاوز بها عبد القاهر المواقف الأحادية والتجزيئية في النظر الى المعنى واللفظ، ندرك ان الجمال جمال يحكمه الانسجام والتوازن المنتظم للعناصر كلها دون الاستناد في تلمس هذه العناصر الى المعنى الخارجي او اللفظ في ذاته. "فالأخلاقية" في بيت لا تعطيه الشرعية ليصير جميلا في عرف النقد اذا كان انتظام عناصره ضعيفا. هنا نجد الاختلاف في المسألة بين عبد القاهر والفلاسفة رغم الاتفاق في المبدأ، فمع اقرار الفلاسفة بحقيقة الشعر المرتدة الى صورته، حددوا طبيعة المادة التي ستظل اخلاقية في كل بنائهم النقدى، لأنهم حملوا الشعر مسؤولية اخلاقية في المدينة او الدولة. والموقف عند عبد القاهر مختلف، والسر في ذلك ان تحميل المضمون الشعرى قيمة في الحكم يطعن في فكرة النظم التي ارتآها عبد القاهر مفتاحا لبحث وتفسير الاعجاز، ذلك ان الاقرار بقيمة المضمون في الحكم اقرار بقيمة "المعاني" مستقلة في القرآن، وهي ليست المستند في التدليل على اعجازه. ((1))

وكما حطم عبد القاهر في النص السابق فكرة اعتماد المعنى — الذى هو المادة — كمستند في الحكم بجودة الشعر، ينقل مفهوم او مقابل المادة — الذى كان المعنى — الى اقسام الكلم: ((وجملة الأمر انه كما لا تكون الفضة خاتما او الذهب سوارا او غيرهما من اصناف الحلي بانفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وافعال وحروف كلاما وشعرا من غير ان يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخي معاني النحو واحكامه)). ((2)) واذا كان مقابل المادة في النص السابق هو اقسام الكلم، والصورة هي النظم المنتظم لهذه الأقسام، ففي النص الذى قبله كان مقابل المادة، هو المعنى، والصورة هي النظم دائما، فالحكم بالحسن والجمال تجاوز للمستويين: مستوى المعنى وحده، ومستوى اللفظ وحده، وهو متعلق بالصورة المركبة منهما.

---

1) ينظر: د احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص: 423 — 424
2) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز، ص: 373

غير ان المعنى في هذا المستوى يفقد خاصيّته المستقلّة كمعنى في ذاته، ويصبح عنصرا متساوقا مع عناصر كثيرة يحكمها خيط واحد هو النظم.

- 3 -

لقد استعرضنا عناصر التراجيديا الستّة في بحث اشكالية الصورة والمادة لدى الفلاسفة، ورأينا كيف تستحيل هذه العناصر الى الثنائية نفسها، فعلى مستوى الصورة نرى: المحاكاة والوزن واللحن. وعناصر المادة تحدّدها: العادات الشاملة للافعال والاخلاق، ثم الاعتقاد، والنظر او الرأى وهو الاستدلال لصواب الاعتقاد او الفعل. فاذا كانت هذه العناصر تكشف الفهم الفلسفي للتراجيديا الذى لم يغادر دائرة الثقافة العربية في النقد، فاننا نرى على مستوى تجميع هذه العناصر في التعريف المصوغ للتراجيديا تأكيدا للمنطلق نفسه. يقول ابن سينا معرّفا التراجيديا: ((ان الطراغوذية هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جدا، لا يختص بفضيلة فضيلة جزئيّة، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى. وهذا الحد قد بيّن فيه امر طراغوذيا بيانا يدل على انه يذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ، على جهة تميل الأنفس الى الرقّة والتقية. وتكون محاكاتها للأفعال، لأن الفضائل والملكات بعيدة عن التخيّل وانما المشهور من امرها افعالها. فيكون طراغوذيا يقصد فيه لأجل هذه الافعال ان يكمل ايضا بايقاع آخر واتفاق نغم ليتمّ به اللحن. ويجعل له من هذه الجهة ايقاع زائد على انواع اوزانه في نفسه. وقد يعملون عند انشاء طراغوذيا باللحن امورا اخرى من الاشارات والأخذ بالوجوه تتم بها المحاكاة)). ((1))

يبدو من اول وهلة ان ابن سينا في تعريفه للطراغوذيا أقرب ما يكون لأرسطو خاصة وهو يلحّ على محاكاة الفعل. لكن التساؤل المطروح هو: كيف يتصور ابن سينا الفعل في الطراغوذيا؟ هل يتصوره حدثا تراجيديا ينمو ويتطور الى نهاية مدروسة، تحكمه الضرورة والاحتمال، وتشدّه الوحدة والتلاحم وترتبط جزئياته بالشخصيات ومصائرها، ام ان الأمر مختلف؟ لا تتيح ثقافة ابن سينا له معرفة الفعل التراجيدى او الملحمي، ولا يتصور شخصيات تراجيدية او ملحمية على غرار ما هو موجود في الأدب

---

1) ابن سينا. فن الشعر. ص: 176

اليونـاني ، وعليــه فماذا يقصـد بمحاكاة الفعل في الطراغوذيـا ، وهل يسمح لنا ترداده لمصطلـح " فعل " الحكم بانـه ادرك التراجيديـا وعرّفها تعريفـا سليما كما حكـم بذلك كثيـر كن الباحثيـن؟

ذكر ابن سينا في التعريف السابـق اغلب العناصـر المكوّنـة للمديح الشعـري، فهناك اولا: الفعل ، والفعل مدعوم بالاخلاق " يذكر فيه الفضائـل الرفيعة " ، هذا على مستوى المضمون . امّا الصورة فتكونها : المحاكـاة اولا ، ثم تكمل باللحن، وهذا الأمر " زائد على انواع اوزانـه في نفسه " ، وهذه عناصر الصورة الثلاثـة وهي : المحاكاة والوزن واللحن . وقد يضاف الى مـاسبق " الاشـارات والأخذ بالموجـوه " ويراد بها التمثيـل .

واذا كانت العناصـر الصّوريـة واضحـة ، ولا علاقـة لها بطبيعة الفعل المحاكى ، فان تصور هذا الأخيـر لا يتأتّـى الا بعد التعقّب الدقيق لحقيقة المضمـون المقدّم في الطراغـوذيا الذى يحدده ابن سينا كالتالـي : ((والمحاكيـات: اما العادة الجميلـة والرأى الصواب فامر لا بد منه . واما النظر فهـو كالاحتجاج والابانـة لصواب كل واحد مـن العادة والخرافـة، ويؤتى بالوزن واللحن، وكذلك الابانة لصواب الاعتقـاد : تـؤدّى بالوزن واللحن)) . ((1)) فعناصر المضمـون هي : العادة والرأى المقابـل للاعتقاد عند ابن رشد ، ثم النظر وهو الاستدلال والاحتجـاج لكل من العادة والرأى . غير ان ابن سينا اسقط من مضمون الطراغوذيـا الرأى والاحتجـاج له ويعود سبب ذلك الى ان ابن سينـا ـ والفلاسفـة ـ يرون ان الشعر قد يهدف الى احداث انفعـال ومن ثم فعل ، او قد يقصد اثبات ان شيئـا موجود اوغير موجـود ، وهما في الحقيقـة : التخييـل ، والاقناع . وعليـه فالطراغوذيا تهدف الى احداث انفعال في المتلـقّي ، ولا تهدف ان توقع في ذهنه حكمـا او رأيا . هذا لا ينفـي ان يدعّم الانفعـال باحكـام وآراء احيانـا ، لكن الأسـاس يظل متمثـلا فـي احداث الانفعال الهادف الى سلوك: ((ويفارق القول في الرأى القول في العادة والخلق ان احدهما يحث على ارادة، والآخر يحث على رأى في ان شيئا موجود اوغير موجود ، ولا يتعرّض فيه للدّعـوة الى اراد تـه او الهرب منه، ثم لا تكـون العادة والخلـق متعلقيـن بان شيئـا موجـود اوغير موجود)) . ((2)) وعليه فابقـاء ابن سينا على محاكاة الفعل وحدها كمضمـون للطراغـوذيـا لا يعني تخليـه عن عنصـرى المضمون الآخريـن الا مؤقّتـا ، واذا

1) المرجع السابق ، ص: 176
2) المرجع السابق ، ص: 179 ـ 180

فالفعل في الطراغوذيا هو العادة الجميلة، وهذا التصور سيستبعد امكانية تقديم الفعل في شكل حدث متطور لأن: ((طراغوذيا ليس محاكاة للناس انفسهم، بل لعاداتهم وافعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم. والكلام فيه في الافعال اكثر من الكلام فيه في الأخلاق وان ذكروا الاخلاق ذكروها للافعال، ولذلك لم يذكروا الاخلاق في الإقسام، بل ذكروا العادات التي تشتمل على الأفعال والأخلاق اشتمالا على ظاهر النظر. لأنه لو قيل: "الأخلاق"، لكان ذلك لا يتناول الأفعال)) ((1)) اذا فعلى مستوى التعريف نستعمل الفعل، وعلى مستوى تفصيل اقسام الطراغوذيا نذكر بدله العادات: "التي تشتمل على الأفعال والأخلاق.

ومع انه يمكن القول كما يرى البعض ان ابن سينا فهم طبيعة الفعل في التراجيديا غير ان الذى لم يسعفه في استكمال هذا الفهم هو غياب اجناس ادبيّة موضوعيّة في الشعر العربي، الا انه يمكن الزعم ايضا ان هذا الفهم المتصور ليس الّا اقترابا ظاهريا وان ابن سينا بعيد عن تصور الفعل التراجيدى، ولكنه يتحدّث عن افعال سامية يقصد تأصيلها في الجمهور انطلاقا من استعراضها في القصيدة والاتّجاه بها الى ممدوح معيّن، فهي اخلاق حيّة تبرز سلوكا فعليا في حياة الممدوح. هذه الافعال لا تصاغ في قالب تجريدى بحيث تتغنّى بالأخلاق في شكل عام، او تقدم مواعظ اخلاقية مباشرة، بل تستعرض هذه السلوكات الرفيعة من خلال حياة صاحبها، وهذا — في الحقيقة — لا يخرج عن مدح هذه الخصال. وتقديمها في القصيدة قد يأخذ شكل الرواية بحيث تذكر هذه الافعال فعلا فعلا، او تمدح مباشرة قصد التأثير في الجمهور ليسلك بازائها، بدليل ان الفعل التراجيدى لدى إرسطو يمثّل اساس المأساة، في حين يظل الفهم الفلسفي للقصيدة نابعا من اعتبار الصورة هي التي بها قوامها، اى المحاكاة وليس العادات او الأفعال: ((والذى يتنزّل من هذه الأجزاء منزلة الأسّ هو القول الخرافي المحاكي، والجزء الثاني: العادات، وهو الذى تستعمل اولا فيه المحاكاة، اعني انه الذى يحاكى. وانما كانت الحكاية هي العمود والأسّ في هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون ان يحاكى، بل انما يكون الالتذاذ به والقبول له اذا حوكي، ولذلك لا يلتذّ انسان بالنظر الى صور الأشياء الموجودة انفسها، ويلتذّ

1) المرجع السابق، ص: 178

بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير)) (1)
ومقارنة الشعر بالتصوير في هذا المقام بالذات ـ علما بان الشعر هنا يحاكي عادات ـ
يبيّن لنا ان خصائص الصورة هي الأساس في القصيدة ويظل المضمون (العادات الافعال)
مادة قابلة للتشكيل، وكون المادة شيئا او فكرة يمتنع تقديمها في شكل حدث متطور.

والمنظور الأخلاقي للفعل المحاكى هو الذي اجهض امكانية تصور الفعل حدثا متطورا في ذاته دون قياسه بالمعيار القيمي، لأن فهم الفعل كحدث مرتبط بشخصيات هو الذي كان يقرب الفلاسفة من جوهر التراجيديا والملحمة، لكن تصوّرهم للفعل تعبيرا عن موقف اخلاقي أساسا هو الذي كان وراء هذا الابتعاد وبالتالي خلف هذا التصنيف اذ: ((يجب في الشعر ان يحاكي الافعال المنسوبة الى الأفاضل والى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم ويقابلها للاعداء واحدهما مدح والآخر ذم. واما القيسم الثالث فتشبيه صرف)). (2) ومحاكاة الافعال الصادرة عن الأفاضل لا تعني بناء حدث بقدر ما تعني اعادة تصوير وتمثيل هذه الأفعال شعرا. ونفس الأمر ينطبق على ما يصدر عن الآراذل. وحكم القيمة الصادر تجاه الفعليين يقطع بان الفعل المحاكى هو السلوك الشامل للفعل ولقيمته، ولو لم يكن كذلك لرأى الفلاسفة في الممدوحين والمهجويين شخصيات تراجيدية او ملحمية او على الأقل قصصية يحمل سلوكها تبريره من عالم العمل ذاته، ولذلك تحدث ابن سينا عن القسم الثالث الذي هو تشبيه صرف، ويراد به وصف الفعل دون ان يحمل الوصف قيمة اخلاقية.

ومن المنظور الأخلاقي نفسه يرى ابن سينا انّ: ((كل فعل اما قبيح، واما جميل. ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم الى محاكاتها للتشبيه الصرف، لا لتحسين وتقبيح. وكل تشبيه ومحاكاة كان معدّا عندهم نحو التقبيح او لتحسين (كذا) وبالجملة المدح او الذم)). (3) والحكم بالجمال والقبح او المدح والذم اقرار صريح بحقيقة تصوّر الفلاسفة لطبيعة الفعل، ولذلك احتاروا في المحاكاة التي تنقل الفعل كما هو او تصف الموجود دون ان تهدف الى التحسين او التقبيح وبالتالي الترغيب او الترهيب، فاعتبروها تشبيها فحسب. ولو تصور الفلاسفة ان الفعل هو الحدث لامتنع عندهم وصفه في القصة او الملحمة والتراجيديا بالتشبيه. لأن طبيعة الفعل المحاكى كحدث يفرض

1) ابن رشد. كتاب الشعر. ص: 110 2
2) ابن سينا. فن الشعر. ص: 188
3) المرجع السابق. ص: 170

عليهم الاقرار بنمائه وتكامله الى نهاية منطقية مبرّرة .ثم لم يقطع الفلاسفة بطبيعة القسم الثالث من الأفعال ـ الذى هو التشبيه ـ وعمّن يصدر . تحرّج الفلاسفة من نسبة هذا الفعل الى الأفاضل او الأراذل يكشف عن عدم ادراك الشخصية الصاحبة للفعل ، ومن هنا سيستحيل هذا الصنف الى الوصف كما سنرى ذلك فيما يلي من فصول .

وتصور الفعل مرتبط بممدوح هو الذى جعل ابن سينا يحكم بوجوب ان : ((يكون المدح بذكر افعال تصدر عن علم .واما علم بلا فعل وفعل بلا علم فلا يحسن به مدح او ذم .واذا مدح ذلك او ذم ، استقذر القول ونسب الى السفسافية)) .(1) والفعل الصادر عن علم يدل على وعي الممدوح بسلوكه الصاحب بالنيّة والقصد الى الغاية المقصودة .غير ان الشاعر اذ يدرك ان ما صدر عن الممدوح من فعل تمّ عن علم يقطع بان الممدوح معروف ، وبالتالي تصبح مهمة الشاعر تعقّب شخصيات وجدت ، ولا مجال اذ ذاك لاختلاق شخصيات جديدة ، ولذلك ركّز ابن رشد على ضرورة هذه المعرفة اذ يقول : ((والمدح انما ينبغي ان يكون بالأفعال الفاضلة التي تصدر عن ارادة وعلم .ومنها ما يفعل عن علم لا عن ارادة ، اوعن ارادة ولا علم .وكذلك الأفعال منها ما يكون لمن معروف ولمن لا يعرف .فالفعل اذا صدر من غير معرفة ولا ارادة ، فليس يدخل في باب المديح .وكذلك اذ أكان صادرا من غير معروف لأنه يكون حينئذ في الأكذوبات ادخل منه في الشعر ولا يجب ان يحاكى . واما الأفعال التي لا يشك أنّها صدرت عن ارادة ومعرفة وعن معروفين ، فما احسن الاستدلال الذى يكون في هذه الأفعال)) .(2) واذ يضيف ابن رشد عنصر الارادة يدعم ما قلناه من وجوب توفّر شرط القصد لدى الممدوح الى القيام بالفعل المعيّن ، غير ان الجزم بضرورة ان يكون الفعل صادرا "عن معروف" يقطع بارتباط الأفعال بممدوحين عرفوا حقا .ولذلك يرى ابن رشد ان غير ذلك يدخل "في الأكذوبات" يعني الاختراعات غير المطابقة للحقيقة ، وكان هدف الشاعر تعقب شخصيات وجدت راسما افعالها النبيلة الصادرة عن فعل ، وهذا اذ يكشف طبيعة "الواقعية" في الابداع ، يؤكد طبيعة تصور الفلاسفة للفعل ، الذى هو اقرب ما يكون الى سيرة الممدوح .

ولكي نؤكد ان مفهوم الفعل او العادات لا تخرج ـ كمضامين ـ التصور الفلسفي للمديح عن طبيعة القصيدة العربية ، نستعرض رأى ابن رشد في تفصيله لأقسام العادات

---

1) المرجع السابق .ص: 188
2) ابن رشد .كتاب الشعر .ص: 220 ـ 221

المقابل في فن الشعر لأرسطو، للأخلاق التي يريد بها الشخصيات: ((فاما اي العادات هي العادات التي ينبغي ان تحاكى في المدح، فقد يجب ان نقول فيها فنقول: ان العادات التي تحاكى عند المدح الجيّد، اعني الذى يحسن موقعها من السامعين، اربعة: احداها العادات التي هي خيرة وفاضلة في ذلك الممدوح. فان الذى يؤثر في النفس هو محاكاة الأشياء الحق الموجودة في ذلك الممدوح. وكل جنس ففيه خير ما، وان كان فيه أشياء ليست خيرا. والثانية ان تكون العادات من التي تليق بالممدوح وتصلح له. وذلك ان العادات التي تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل. والثالثة ان تكون من العادات الموجودة فيه على اتّما يمكن ان توجد فيه من النسبة والموافقة. والرابعة ان تكون معتدلة متوسطة الأطراف. وانما كان ذلك كذلك لأن العوائد الرّذلة ليس مما يمدح بها، وكذلك العوائد التي لا تليق بالممدوح وان كانت جيادا، وكذلك العوائد اللائقة اذا لم توجد على اتّم ما يمكن فيه من المشابهة، او لم توجد مستوفاة، والعوائد التي هي خير وتدل على الخلق الخير الفاضل: منها ما هي كذلك في الحقيقة، ومنها ما هي كذلك في المشهور، ومنها ما هي شبيهة بهذين. والعوائد الجياد: اما حقيقيّة، واما شبيهة بالحقيقيّة. واما مشهورة او شبيهة بالمشهورة. وكل هذه تدخل في المدح)) ((1))

فارتباط العادات بالممدوح وتحديدها ضمن المواصفات السابقة يجعل اختلاف المديح في التصور الفلسفي عن قصائد المدح العربية اختلافا في الدرجة وليس في النوع، ذلك ان تركيز الفلاسفة على القيم الأخلاقية كمضمون للمحاكاة جعل موقفهم مختلفا عن النقاد العرب في هذه المسالة، وهذا نظرا لارتباط وظيفة الشعر عند الفلاسفة بالأخلاق. فالفلاسفة أبقوا على تقاليد القصيدة العربية الرّاسخة وحمّلوها مضمونا جديدا حسب ما تسمح به قيمها الفنّية المعتيدة، وعليه فتحديث المضمون لا يخرج القصيدة عن طبيعة التصور العربي للشعر، فقد ظلّت تقاليد الشكل جاثمة على ذاكرة الشعراء في حين اوغلوا في المعاني الحديثة، الفلسفية او غيرها، وتجربة ابي تمام شاهد على ذلك.

ولا يكاد ابن سينا يختلف عن ابن رشد في معيار العادات والأخلاق الممدوحة. ((2))
ويبدو ان ابن رشد يفهم قيم الأخلاق التي يمدح بها فهما نابعا من طبيعة ما اقره العرف

1) المرجع السابق، ص: 221
2) ينظر: ابن سينا، فن الشعر، ص: 188

النقدى ، يقول : ((والرجل الكبير الهمّة الذى لا يقتصر بهمّته على ما نال من المراتب بمدح هذين الأمرين من خارج ، اعني بفضائل آبائه وبما يؤمل ان يسمو نحوه، كما يقال : من اى مآثر ابتدأ من قبل آبائه، والى اى مآثر ينتهي من قبل همّته . واما الذى لا يسمو بهمته الى نيل اكثر مما حصل له من المرتبة، فانه يمدح من الأمرين اللذين من خارج بآبائه فقط . وكأنه يرى ها هنا ان المدح بمناقب الآباء ليس ينبغي ان يقتصر عليه دون ان يمدح بفضيلة ذاته، كما قال الشاعر :

لسنا وان كرمت اوائلنا   يوما على الأحساب نتّكل

نبني كما كانت اوائلنا   تبني ونفعل مثل ما فعلوا

وانّه قد يقتصر بالمدح على الفضيلة دون ذكر الآباء كما قال :

نفس عصام سوّدت عصاما .)) ((1))

فالمديح الشعرى او الطراغوديا ليست مغايرة جذريا للقصيدة العربية فقد انتقيت لها صفات وخصائص اخلاقية كمضمون، وابقي فيها على عناصر الشكل تماما . ويبدو الخلق الذى يشكل مع الأفعال عنصر العادات مرتكز الفلاسفة في الحديث عن الطراغوذيا، اذ يتصور الفلاسفة ان اهمّ اليونان في المدائح هو التركيز على الأخلاق والحثّ على الفضائل . والحق انّنا اذا نزلنا من المستوى النظرى لطبيعة هذه العادات التي تحاكى والمتمثّلة في المشهور وغير المشهور، والممثّلة بقيم الخير في فكرهم، اذا طلبنا امثلة لهذه الفضائل ربما نجد فهم الفلاسفة في موازاة فهم النقاد . يرى ابن رشد ان اجزاء الفضيلة هي : ((البر اي العدل العام والشجاعة والمروءة والعفّة وكبر الهمة والحلم والسخاء واللب والحكمة)) . ((2)) واذا كانت هذه هي اقسام الفضيلة، وما دامت الأخلاق والأفعال تشكل المضمون المديحي ، بات مؤكدا ان قيّم المدح لا تخرج عن هذه الأقسام وما يشبهها ، ولسنا بعيدين كل البعد عن ما اصّله قدامة من قيم، بل اجزاء الفضيلة السابقة هي نفس خلال قدامة الأربع، مع تكرار لبعضها ، يقول قدامة : ((انه لما كانت فضائل الناس، من حيث انّهم ناس، لا عن طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه اهل الألباب، من الاتفاق في ذلك، انما هي : العقل - والشجاعة - والعدل - والعفّة ، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع

1) ابن رشد . تلخيص الخطابة . ص: 155
2) المرجع السابق . ص: 144

الخصال (كذا) مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً)) .((1))

اما العنصر الثاني من عناصر المضمون الطراغوذى او المديح الشعرى فهو الاعتقاد عند ابن رشد او الرأى عند ابن سينا . ومحاكاة الرأى تعني تقرير حقيقة وجودية فقط دون الالحاح او الدعوة الى رفضها او التمسّك بها . ذلك ان محاكاة العادات تهدف إلى ترسيخ سلوك او خلق في الجمهور، بينما تهدف محاكاة الرأى او الاعتقاد الى الاقناع بفكرة او اثبات حقيقة : ((والثالث من الأجزاء هو " الرأى " : فان الرأى ابعد من العادات في التخييل ، لأن التخييل معد نحو قبض النفس وبسطها ، وذلك نحو ما يشتاق ان يفعل في اكثر الأمر . وكأن الكلام الرأىّ المحمود عندهم هو ما اقتدر فيه على محاكاة الرأى ، وهو القول المطابق للموجود على احسن ما يكون)) .((2))

ونص ابن رشد في محاكاة الاعتقاد لا يختلف عن نص ابن سينا .((3)) اما قول ابن سينا ان : " الرأى ابعد من العادات في التخييل " فتكرار لما سبق ان طرحه الفلاسفة حول الاشعار التي تتوسل بالاقناع والحجاج اهي من الشعر ام لا . واثبت الفلاسفة "أنها "جنس" من الشعر تهدف الى افادة الآراء ، ولكن يباح لها ذلك اذا البست ثوب المحاكاة . وهذه الأشعار الشبيهة بالخطابة كانت وسيلة الناس في بثّ الاعتقادات وترسيخ الآراء ، فكأن نشأتها الأولى هي التي تبرر وجودها في الشعر رغم نزوعه فن الخطابة : ((وقد كان الأقدمون من واضعي السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات في النفوس بالأقاويل الشعرية حتّى شعر المتأخرون بالطرق الخطبية)) ((4)) . وعن محاكاة الفكر يرى الدكتور شكرى عياد ان : ((ابن سينا حين يؤلف بين التصديق والتخييل على هذا النحو يبتعد ابتعاداً واضحاً عن افكار ارسطو في كتاب الشعر . فعنصر " الفكر " عند ارسطو ـ ويمكننا ان نعدّه مقابلاً للتصديق ـ انما يدخل في بناء التراجيديا على انّه عنصر ثانوى بعد " القصة " و " الخلق " ، ووظيفته تفسير " الأفعال " وهي المقصودة بالمحاكاة (كتاب الشعر 6) . اما ابن سينا فقد كان بعيداً عن الجو الحقيقي للتراجيديا ، ولم يفهم معنى " محاكاة الأفعال " بشيء من الدّقة ، فاصبحت التصديقات والتخييلات عنده بمنزلة المادة والصورة)) .((5))

ويبقى العنصر الثالث الذى هو الاحتجاج والنظر الذى يقابل المنظر المسرحي عند

---

1) قدامة بن جعفر . نقد الشعر . ص: 96
2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 179
3) ينظر: ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 211
4) المرجع السابق . ص: 211
5) د شكرى محمد عياد . كتاب ارسطوطاليس في الشعر . ص: 211 ـ 212

ارسطـوه وهذا العنصر يدعّم كلا معن العادات والاعتقـاد ليوفّر الشروط الكافيـة ليحدث المديح أثره في المتلقـي : ((والجزء السادس هو النظر، اعني الاحتجاج لصواب الاعتقاد او صواب العمل، لا بقول اقناعـي، فان ذلك غير ملائـم لهذه الصناعـة، بل بقول محاك)). (1)

((واما النـظر والاحتجاج "فهو الذى يقرر في النفس حال المقول ووجوب قبولـه حتى يتسلّى عن الغمّ وينفعل الانفعال المقصود بطراغوذيـا)) . (2) وربما يقصد بالاحتجاج والنظر عرض الآراء وبسط الدلائـل على صحّة الدعوى في حالة محاكـاة الاعتقاد، وعلى صحّـة الأعمـال والقيم الأخلاقيـة في حالـة محاكاة العادات، على ان تعرض الحجج في شكل محاكـى، ويصعب تصـور تحقيق هذا النوع من محاكاة الآراء المؤلفـة مع العادات، ذلك ان الفلاسفـة ربّمـا يبيح لهم التصور النظـري الامتداد بالآراء في المضمون الشعري الى ابعد مـا يكون دون ان يجزمـوا القول بامكانيـة تحقيق ذلك عمليا او يمثّلـوا لذلك بقصائـد شعرية، لكن رغم ذلك نستطيع ان نزعم ان هذا التصور لا يطابق الأنواع الشعرية الموضـوعيـة لدى اليونـان . ويظلّ المديح في ذهن الفلاسفـة الاسلا ميين بعيدا عن تراجيديـا اليونـان .

ويبدو ان محاكـاة العادات الهادفـة الى التأثيـر، ومحاكاة الاعتقادات الداعية الى رأى او اعتقاد، وجدت طريقها الى القرطاجني بنفس تصور الفلاسفـة تقريبـا، يقول :
((فانّه لما كان المقصـود بالشعر انهاض النفوس الى فعل شيء او طلبه او اعتقاده او التخلّي عـن فعله او طلبه او اعتقاده بما يخيّل لها فيـه من حسن او قبح وجلالة او خسّة وجب ان تكون موضوعات صناعـة الشعـر الأشيـاء التي لهـا انتساب الى ما يفعلـه الانسان ويطلبـه ويعتقده — والأقاويـل الدالة على تلك الأشيـاء من حيث تخيّل بها تلك الأشياء — فتحسين المحاكاة وتقبيحها اما ان يتعلّقـا بفعـل او اعتقاد، او يتعلّقـا بالشيء الذى يفعل او يعتقد . . .)) . (3)

— 4 —

تبقى بعض المصطلحـات التي استعملها الفلاسفـة تثير الحيرة، ولكن يمكـن للمرء ان يجد لها مكانا في طبيعة تصورهم للمدائح . وهذه المصطلحات مثل : ادارة، استدلال، خرافـة، التي تقابل لدى ارسطو مصطلحات: كالتعرف، والتحوّل، والفعل او القصة . ونحن

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 211
2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 180
3) حازم القرطاجني . المنهاج . ص: 106

نزعم ان محاولة شرح المفاهيم التي يسقطها الفلاسفة على هذه المصطلحات من خلال تحديداتها الأرسطية هو مكمن الخطأ. فمصطلح "خرافة" الذى يعني لدى ارسطو: ((محاكاة الفعل، لأنني اعني "بالخرافة" تركيب الأفعال المنجزة))(1)، او هي القصة، والمراد بالقصة نظم الأعمال(2)، بحيث تكون الخرافة او القصة او الفعل هو الجزء الرئيس في عناصر التراجيديا الستة لأنها به تتحقق. غير ان دلالة المصطلح تبدو عند الفلاسفة الاسلاميين مغايرة.

ومع الاقرار بهذه المغايرة الا انّه لا بدّ من الاقرار ايضا بان هذه الدلالة نفسها مذبذبة. ويبدو ان الفلاسفة لا يهمهم تحديد معاني مصطلحاتهم بدقّة مما يجعلهم يحمّلون المصطلح الواحد احيانا مفاهيم مختلفة وهذا ينطبق على خرافة نفسه. ولقد اوقع هذا المصطلح الدكتور شكري عياد في حرج، فقال: ((وهنا نحار في مدلول كلمة "الخرافة" ونشعر ان هذه الكلمة يتنازعها معنيان: معنى عام وهو الذى اشار اليه في الفصول السابقة حين عرّف "الخرافات الشعرية" بأنها "الأقاويل المخيلة" (الفصل الاول) وحين عد من اجزاء صناعة طراغوذيا "الخرافة" او "المعاني الشعرية الخرافية (الفصل الرابع)، ومعنى خاص هو الذى استعمله في الفقرة السابقة حين قابل بين الخرافات والمحاكيات))(3). واذا كنّا نتفق مع شكري عياد في المعنى العام لمصطلح خرافة عند ابن سينا — الذى يطابق الأقاويل الشعرية المخيّلة، فان المعنى الخاص للمصطلح لم يتّضح في ملاحظة الباحث وظل معنى خاصا دون ان تكشف خصوصيته تلك، ومع ذلك نكتشف من موقف شكري عياد أمراً، وهو أنه لم يعط لهذا المعنى الخاص لمصطلح خرافة مفهوما يقابل به الفعل التراجيدي او القصة، ذلك انه يحسّ ان المقصود بالمصطلح في فهم الفلاسفة الاسلاميين ليس القصة او الفعل التراجيدي على الأقل حسب فهم ارسطو.

والمعنى العام لمصطلح خرافة صريح في أقوال الفلاسفة. فاذ يحدد ابن سينا عناصر الطراغوذيا الستة، يقول: ((الأقوال الشعرية والخرافية والمعاني التي جرت العادة بالحث عليها، والوزن، والحكم، والرأى بالدعاء اليه، والبحث والنظر، ثم اللحن. فاما الوزن والخرافة واللحن: فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة. واما العبارة والاعتقاد، والنظر فهو الذى يقصد محاكاته))(4). ومع ان ابن سينا يجمع الأقوال الشعرية والخرافية .

1) ارسطو، فن الشعر، ص: 19
2) ينظر: كتاب ارسطوطاليس في الشعر، ص: 50
3) المرجع السابق، ص: 204
4) ابن سينا، فن الشعر، ص: 178

والمعانـي في صعيد واحد لتشكل عنصرا واحدا من عناصر الطراغوذيـا الستة، مما يجعل لخرافـة صلة بالمعانـي، الا ان المعنى الغالب على المصطلح هنا هو الأقوال الشعرية او المحاكيـات نتبيّن ذلك عندما يـرى ان عناصر الصـورة الثلاثة هي : الوزن والخرافة واللحن .

ويتجلّى المعنى نفسـه لدى ابن رشد اذ يرى انه يجب: ((ان تكون اجزاء صناعـة المديح ستة: الأقاويل الخرافيـة، والعادات، والوزن ، والاعتقادات ، والنظر، واللحن . — والدليل على ذلك ان كل قول شعري قد ينقسم الى مشبّه ومشبّه بـه، والذي به يشبّه ثلاثة : المحاكاة ، والوزن، واللحن . والذي يشبّه في المدائح ثلاثـة ايضا : العادات والاعتقادات ، والنظر . . وكانوا يحاكون هذه الثلاثـة الاشياء (كذا) ـ اعني العادات والاعتـقادات والاستدلال ، بالثلاثـة الأصناف (كذا) مـن الأشيـاء التي بها يحاكى ، اعني : القول المخيّل ، والوزن، واللحن)) . ((1)) فالأقاويل الخرافية هي المحاكاة وهي نفسها القول المخيّل .

ومع ان المراد بالمحاكـاة تقديم مثيلات الأشيـاء وشبيهاتها، والتخيل ايقاع هذه المثيلات في الذهن، الا ان الفلاسفـة لا يتحرّجون احيانا من اعطاء نفس المفهوم للمصطلحين، مع اسقاط الدلالة نفسها على " الأقاويـل الخرافيـة " . ويبدو ان الفلاسفـة لا يتحرجون ايضا من تفسير مصطلح " الأمثـال " بالدلالـة نفسها ، يرى ابن سينا ان : ((الكلام في الشعر وانواع الشعر وخاصة كل واحد منهـا ووجه اجادة قرض الأمثـال والخرافـات الشعرية، وهي الأقاويـل المخيّلـة)) . ((2))

ولا يترك الفلاسفـة فرصة للشك ـ في هذا المستوى ـ في مدلول خرافة حيث يرى ابن سينا : ((ان كل مثل وخرافـة فأمّا ان يكون على سبيل تشبيـه بآخـر؛ واما على سبيل أخـذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديـل ، وهو الاستعارة او المجـاز؛ واما على سبيل التركيب منهما)) . ((3)) واذا ادركنا انه يرى ايضا ان: ((المحاكيات فثلاثـة : تشبيـه، واستعارة ، وتركيب)) . ((4)) اصبح لزاما الاقرار بأن الخرافـة هـي

غير ان مصطلح "خرافـة" يأخذ معنى آخر بحيث يكاد يصبح مقابلا للمحاكاة والتخييل. فعند ابن سينا أنّه: ((لا يجب ان يحتاج في التخييـل الشعري الى هذه الخرافـات البسيطـة التي هي قصص مخترعـة)) . ((5)) فالخرافـات هي القصص المخترعة وتقابلان معا التخييـل . واذن فالفلاسفـة يدركـون القصة غير ان وصفها بالمختـرعـة يثير الريبة،

---

1) ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 209 — 210
2) ابن سينا ، فن الشعر ، ص: 167
3) المرجع السابق ، ص: 168
4) المرجع السابق ، ص: 171
5) المرجع السابق ، ص: 184

ويذ كّرني الآن بالمقارنة التي اجروها بين الشعر والقصص والأمثال مثل كليلة ودمنة مذلك: ((ان المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء)).(1) والسبب يعود الى الاختراع الذى هو سمة هذا النوع من القصص: ((وظاهر اينا مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية ان المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمّى امثالا وقصصا، مثل ما في "كليلة ودمنة")).(2) فتصور الشعر عبر واقعية رصده للاشياء او للأحداث هو الذى يمنع قبول مثل هذه القصص المخترعة ، وهذا اذ يدعّم فكرة رفض ابداع القصص ويؤكد على محاكاة الموجود ، ممدوحا كهان او شيئا ، قد يدعّم ارتباط فكرة خرافة بالابتداع او "الاسطورة" وهذا هو الذى منع اعتبار هذا النوع من القول شعرا . فاذا اضفنا الى ذلك خلو هذا القصص من عنصر التخييل : ((لكنها غير مقولة على نحو التخييل)) ،(3) اى انها ليست مبنيّة على التصوير الشعرى المتأتّي من اقامة علاقات التشبيه امكننا ادراك الأسباب التي جعلت الفلاسفة يخرجون الأمثال والقصص من دائرة الشعر . فواقعية الأحداث او المعاني من جهة ، والمؤسّسة على المحاكيات من جهة اخرى ، مضافا اليها الوزن لأنّ: ((الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل الا بالوزن)) ،(4) هي الموانع التي كانت وراء رفض الفلاسفة لقبول الخرافة باعتبارها قصة مخترعة كشكل فني متميّز مستقل عن الشعر الموزون المحاكي ، لأن القصة التي تقوم أساسا على السرد ينتفي منها الوزن ولا تشكّل المحاكيات فيها — مهما اثرى القاص قصته بالصور — أساسا من اسسها ، وبالتالي فهي مثل وخرافة قد تنقل خلاصة التجربة — كما قال الفلاسفة — وتخاطب العقل ، واذ ذاك يسقط عنها ابرز خواص الشعر الذى هو التخييل .

واذ قد تبيّن لنا مما سبق ان "الخرافة" قد يعنى بها المحاكاة ، او القصص المخترعة ، الا أنّه يبدو ان "للخرافة" معنى ثالثا ، وان كان هذا المعنى يذكّر بالمحاكاة الا انه يبدو مستقلا عنه نوعا ما . يتحدّث ابن سينا عن الاستدلالات الساذجة التي تخلو من صنعة الشعر وهي الأقاويل المباشرة التي لا تقوم على التصوير والمحاكاة فيرى أنّها: ((شبيهة بالخطابة والقصص — ويخلو ذلك عن الخرافة)).(5) وخلو هذه الأقوال التي هي شبيهة بالخطابة والقصص — لعدم تأسيسها على التصوير — من الخرافة

1) المرجع السابق . ص: 183
2) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 213 — 214
3) ابن سينا . فن الشعر . ص: 183
4) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 214
5) ابن سينا . فن الشعر . ص: 189

او خلو الخرافة منها قد يوحي بأن للخرافة معنى يتجاوز معنى المحاكاة؛ ذلك ان غياب الصنعة الشعرية عن هذه الأقوال يجعلها خلوا من الخرافة، فكأن الخرافة ليست الصنعة او المحاكاة. ((واذا كان هذا هكذا، فظاهر ان الشاعر انما يكون شاعرا بعمل الخرافات والأوزان بقدر ما يكون قادرا على عمل التشبيه والمحاكاة))، (1) فاشتراط عمل الشاعر الخرافات، وعمله التشبيه والمحاكاة قد يوحي بأن المراد، هنا، بالخرافات ليس المحاكاة، ونحس ان معنى ثالثا لمفهوم "الخرافة" يبدو في التبلور.

ونفسح المجال لابن رشد ليحدد هذا المعنى الثالث، يقول: ((والقصص والحديث الذي ينبغي ان يعبر عنه القاص والمحدث. . . هو الخرافة التي تكون بالتشبيه والمحاكاة. واعني بالخرافة: تركيب الأمور التي تقصد محاكاتها اما بحسب ما هي عليه في انفسها، اعني في الوجود؛ واما بحسب ما اعتيد في الشعر من ذلك وان كان كذبا. ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات)). (2) ورغم ان ابن رشد يجزم بان الأقاويل الشعرية هي الخرافات مما يذكرنا بمعنى الخرافة الأول، الا انه يرى في البداية ان الخرافة تكون بالتشبيه والمحاكاة ولم يقل ان التشبيه احد اقسام الخرافة، وكأن الخرافة تتحقق بواسطة المحاكيات بمختلف انواعها. واذ يضيف ان الخرافة "تركيب الأمور التي يقصد محاكاتها" صارت الخرافة هي طريقة البناء التي بواسطتها تقدم الأمور المقصودة بالمحاكاة. واذ يشرح طبيعة هذه الأمور التي تكون حسب الموجود، او المعتاد في الشعر، اصبح ممكنا الاقرار بان الأمور المقصودة هي المضامين عادات كانت او اعتقادات او غيرها، والخرافة هي الطريقة التي بواسطتها تبنى هذه الأشياء او المعاني وتركب، هذا التركيب الذي لا بد ان يصاغ في شكل محاكيات وصور. فالخرافة ليست المعنى وليست المحاكيات ولكنها الطريقة البنائية التي تقدم بها المعاني بدليل ان ابن سينا يرى ايضا ان: ((الخرافة هو تركيب الأمور والأخلاق بحسب المعتاد للشعراء والموجود فيهم)). (3) فاذ يضيف الأخلاق الى الأمور يؤكد ما زعمناه، والالحاح على التركيب هنا يكاد يأخذ طابع الحبكة، ولو تجرد الفلاسفة في النظر الى الشعر من منظار المحاكاة والتخييل لاستطاعوا ربما التحكم في طبيعة الفعل وكيفية تركيبه ونتائجه ولاستطاعوا التحكم في القصة كجنس موضوعي لا يحتاج الى

---

1) ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 215
2) المرجع السابق، ص: 209
3) ابن سينا، فن الشعر، ص: 177

المحاكيات حتما ولا الى الوزن .

لكن يبدو ان مصطلح خرافة لم يحتفظ بمدلوله الأخير كتركيب للأمور المقصودة بالمحاكاة وضاقت المسافة بين هذا المعنى ومعناه الأول المرادف للمحاكاة، والسبب في ذلك سيطرة فكرة المحاكاة والتخييل على فهم الفلاسفة للشعر بحيث يفترض في الممارسة الشعرية دائما محاكي ومحاكي .ف: ((الأصل والمبدأ هو الخرافة، ثم بعدها استعمالها في العادات، على ان يقع مقاربا من الأمر حتى تحسن به المحاكاة، فان المحاكاة هي المفرحة .والدليل على ذلك انك لا تفرح بانسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وان بلغ الغاية في تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية . ولأجل ذلك انشئت الأمثال والقصص)) ... ((1)) فاذا كانت العادات هي مضمون الطراغوذيا او المديح ، فان الأساس هو الخرافة التي ينبغي ان تستعمل في العادات، وعملية الاستعمال هذه ، بقدر ما تعني الطريقة البنائية في تقديم هذه العادات، تعني اتقان محاكاتها وتصويرها "على ان يقع مقاربا من الأمر حتى تحسن به المحاكاة" بدليل تفضيل الصورة المنقوشة على الشيء موضوع الصورة، فكأن المحاكاة تضفي الجمال على الموضوع المحاكى .غير ان الاشكال يطرحه قول ابن شينا : " ولأجل ذلك انشئت الأمثال والقصص" ، واذا كان هذا الرأي يأتي عقب الاقرار بروعة الصورة المحاكية للشيء ، فانه ربما يجعلنا نفهم "ان قصص وامثال" هنا من النوع المباح في الشعر ما دام اخراجه يتم "وفق خواص الصورة والمحاكاة" ؛ ذلك ان طبيعة القص في ذاتها لا تهبه شرعية الشعر بقدر ما توفرها له خواصه الصورية يؤكد ذلك قول ابن رشد: ((واجادة القصص الشعري والبلوغ به الى غاية التمام انما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء او القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه)) ((2)) . واشتراط الصورة الحسية المرئية في الوصف يجعل مفهوم القصص الشعري اقرب الى مفهوم المحاكاة والتشبيه خاصة ان المسألة تتعلق "بوصف الشيء او القضية" ، والقصة تقوم على حدث ولا تقوم على شيء .وقد نفهم من ذلك ان الفلاسفة يبيحون نوعا من القصص ما دامت خواص التصوير الشعري متوفرة فيه .ومع كل ذلك نجد ان المعنى الأول لمصطلح خرافة المرادف للمحاكاة هو الغالب في رأي الفلاسفة . وهذا لا يمنع ان يأخذ

---

1) المرجع السابق .ص: 179
2) ابن رشد .كتاب الشعر .ص: 922

الفلاسفة بالدلالة التركيبية للمصطلح لأنها تسمح لهم بشرح مصطلحي التحوّل والتعرف الأرسطين، ذلك أن: ((أجزاء القول الخرافي، من جهة ما هو محاك، جزءان ... وذلك ان كل محاكاة فاما ان نوطّئ لمحاكاته بمحاكاة ضده، ثم ننتقل منه الى محاكاته وهو الذي كان يعرف عندهم بالادارة. واما ان نحاكي الشيء نفسه دون ان نعرض لمحاكاة ضدّه وهو الذي كان يسمّونه بالاستدلال)) ((1)) فالادارة هي محاكاة : مضاد الشيء، ثم الانتقال الى محاكاة الشيء المقصود، اي عرض المتضادين في حيّز واحد. والاستدلال الاكتفاء بمحاكاة الشيء وحده فقط. واذ يمثّل ابن سينا للمصطلحين نرى الدائرة التي يتحرّك فيها هؤلاء الفلاسفة عن قرب: ((وأجزاء الخرافة جزءان: "الاشتمال" وهو الانتقال من ضد الى ضد، وهو قريب من الذي يسمّى في زماننا "مطابقة"، ولكنه كان يستعمل في طراغوذياتهم في ان ينتقلوا من حالة غير جميلة الى حالة جميلة بالتدريج، بأن تقبّح الحالة الغير الجميلة (كذا) وتحسّن بعد هذا الجميلة — وهذا مثل الخلف والتوبيخ والتقرير. والجزء الثاني: "الدلالة". وهو ان يقصد الحالة الجميلة بالتحسين، لا من جهة تقبيح مقابلها)) ((2))

ويقابل الاشتمال لدى ابن سينا الادارة عند ابن رشد، فين حين يتماثل مصطلح الاستدلال لدى الثاني مع مصطلح الدلالة لدى الأول، وهذا لا يعني الاختلاف في الفهم، بل التغيير في المصطلح فقط. فالفيلسوفان يسقطان نفس المعاني على المصطلحات. واذ يرتد جزءا الخرافة الى طريقة تقديم المحاكى، بحيث يمكن عرض الموضوع ثم عرض ضده، وهذه المقابلة تتيح تبيان خصائص الموضوع المحاكى افضل مما لو قدّم بمفرده، وهي اقرب ما تكون الى "المطابقة" كما ورد في نص ابن سينا، او يكتفى برصد المحاكى وتبيان خصائصه دون مقابلته بضدّه، تكون المسألة متعلّقة بشيء موصوف او بفكرة ممتدحة او ما يشبه ذلك، لأن مجال عرض المتضادين لتبيان خصائص المقصود مدحه او وصفه لا يمكن ان تقدم الا من خلال محاكاة سكونية يباح فيها عرض المتضادين، بينما لا يستطاع تقديم ذلك في محاكاة الفعل الا ان يحدث تحوّل في الفعل تتغير من جرائه مصائر الشخصيات، وان كنّا نرى في واقع الشخصيات الحادث بعد التحوّل ضد ما كان عليه قبله، الا ان الاختلاف [illegible] ماثلا بين التضاد في

---

1) المرجع السابق، ص: 210
2) ابن سينا، فن الشعر، ص: 179

مصائـر الشخصيـات التراجيد يـةقبل تحوّل الفعل وبعده، وبين التضاد المتصور لـدى الفلاسفـة الذى يستوجب عرض الشيء ثم عرض ضده، وسنتبيّن ذلك في الأمثلـة الـذى ضربها ابن رشد .

ويقسم الفلاسفـة الخرافـات قسـمين : بسيطـة، ومركّبـة او مشتبكـة، والبسيطـة : هي التي تستعمـل احد صنفي الخرافـة، والمركّبـة او المشتبكـة : ((ماكان متفنّنـا فـي وجوه الاستدلال والاشتمـال، وبذلك ينقـل النفس من حال الى احال)) .(1) ويفصـل ابن رشد القول في المسألـة فيرى ان المحاكاة : ((البسيطـة هي التي يستعمل فيهـا احد نوعي التخييـل، اعني النـوع الذى يسـمّى " الادارة " ، او النوع الذى يسمّـى " الاستدلال " ، واما المحاكاة المركّبـة فهي التي يستعمـل فيها الصنفـان جميعـا : وذلك اما بان يبتدأ بالادارة، ثم ينتقـل منه الى الاستدلال، او يبتدأ بالاستـدلال ثـم ينتقل منه الى الادارة من الاستدلال هو ان يبتـدأ بالادارة الـى الاستدلال، او يبتـدأ بالاستدلال ثم ان ينتقـل الى الادارة . قال : واعني بـ " الادارة " محاكاة ضد المقصـود مدحـه اولا : بما ينفّـر النفس عنه، ثم ينتقـل منه الى محاكاة الممدوح نفسـه . مثل انـه اذا اراد ان يحاكـي السعادة واهلها ابتدأ اولا بمحاكـاة الشقاوة واهلهـا، ثم انتقل الى محاكـاة اهل السعـادة، وذلك بضدّ مـا حاكـى به اهل الشقاوة . واما " الاستدلال " فهـو محاكاة الشيء فقط . قـال : واحسن الاستدلال ما خلط بالادارة . قال : وقد يستعـمـل الاستدلال والادارة في الاشـياء الغير متقّمسـة (كذا) وفي المتنفّسـة، لا من جهة مـا يقصد به عمل او ترك، بل من جهة التخـييل فقط، اعني المطابقـة . وهذا النوع مـن الاستدلال الذى ذكـره هو الغالب على اشـعار العرب، اعني الاستدلال والادارة فـي غير المتنفّسـة، وهو مثل قول أبي الطـيب :

كـم زورة لك في الأعـراب خافية   أدهى — وقد رقدوا — من زورة الذيب

أزورهم، وسواد الليل يشفع لـي   وانثنـي، وبياض الصبح يغـرى بـي

فان البيت الأول هو استدلال، والثانـي ادارة . ولما جمع هذان البيتـان صنفي المحاكاة، كانا في غاية الحسن . قال : والاستدلال الانسـاني والادارة انّمـا يستعملان في الطـلب والهرب . وهذا النوع من الاستدلال هو الذى يثيـر في النفس الرحمـة تارة، والخوف تارة .

1) المرجع السابق ، ص : 185

وهذا هو الذى نحتاج اليه في صناعة مديح الأفعال الانسانية الجميلة وهجو القبيحة (1))

يؤكد لنا هذا النص الطويل ما سبق ان قلناه من ان الادارة والاستدلال لا تتعلقان بحدث بل ترتبطان أساسا بموصوف او بفعل وخلق معدوحين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تبدو ملاحظة ابن رشد في محلّها، حيث يرى ان الشعر العربي يغلب عليه استعمال الصنفين فيما يعجب ويلذّ فقط اى في " التخييل " فقط دون ان يرتبط ذلك بطلب او هرب. واذا فان الغرض من استعمال الادارة والاستدلال حث على فعل جميل او نهي عن فعل قبيح ، ولذلك اكّد ذلك في آخر النص بقوله : " مديح الأفعال الانسانية الجميلة وهجو القبيحة " فالأفعال هنا تقطع الشك باليقين، فهي انواع السلوك الانسانية الرفيعة الصادرة عن الافاضل التي تكون موضوع المدح ، وعكسها الافعال الدنيئة الصادرة عن الأراذل تكون موضوع هجاء او تقبيح . ولذلك ترتبط الأفعال في أذهان الفلاسفة بالأخلاق لانها سلوك يعبّر عن صاحبه، فتحسينها او تقبيحها ، ومدحها او هجاؤها لا يخرج عن رصدها في سكونية رجاء الدعوة الى طلبها او النفور منها ، ولذلك فهي ليست رصدا لحدث مأساوى الذى يشكل اساس التراجيديا اليونانية .

يؤكد هذا الفهم بيتا ابن رشد السابقان، حيث مثّل بالأول للاستدلال ، والبيت يجسّد واقعة دون ان يقابلها بالضد ، في حين تبدو المقابلات تحكم كل عناصر البيت الثاني : فسواد الليل يطابق بياض الصبح ، ويشفع لي يقابل يغري بي ، وازورهم تطابق انثني ، وعليه فأصناف هذه المتقابلات جعلت البيت كما قال ابن رشد : ادارة . واذن فالادارة لا تكاد تخرج عن المطابقة كما لاحظ ذلك ابن سينا . واذ يعلّق ابن رشد على هذين البيتين بقوله : " ولما جمع هذان البيتان صنفي المحاكاة ، كانا في غاية الحسن " نحس بارتباك في المصطلح ، فالصنفان هنا يصبحان صنفي المحاكاة في حين كانا صنفي الخرافة ، اى يعود مصطلح خرافة الى معناه العام .

ولذلك يبدو لنا ان فهم الفلاسفة للشعر لم يغادر دائرة الفهم العربي الاسلامي وان اتّخذ موقفا صارما وصريحا من مضمون الأشعار العربية . وقد تأتّى لهم تحميل الشعر وظيفة اخلاقية بالاستناد على مصادر فلسفية بالاضافة الى ما تصوروه من ان اليونان لم يكونوا يضعون الشعر الا لدعوة اخلاقية ، ولذلك واستمرارا في التمثيل

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 215 – 216

للادارة والاستدلال يرى ابن رشد أن: ((الاستدلال الفاضل والادارة انما تكونان للأفعال الارادية .واكثر ما يوجد هذا النوع من الاستدلال في " الكتاب العزيز " — اعني مدح الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الغير فاضلة(كذا) .وهو قليل في اشعار العرب.ومثال الادارة في المدح قوله تعالى : " ضرب الله . . .كلمة طيبة . . . " الى قوله: " . . .مالها من قرار" .ومثال الاستدلال قوله تعالى : " كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل " الآية . ولكون اشعار العرب خلية من مدائح الأفعال الفاضلة وذم النقائص انحى الكتاب العزيز عليهم واستثنى منهم من ضرب قوله الى هذا الجنس)) .(1)

التمثيل هنا للصنفين السالفين ربما يكشف تصور الفلاسفة للمحاكاة بدقّة بحيث ترتبط بالأساس الأخلاقي ، ولذلك فهي لا تفيد تعجيبا فحسب بل تتجاوزه الى التأثير الأخلاقي .فالآية الكريمة الأولى تقابل بين المثل الذى ضربه الله بالكلمة الطيّبة وتشبيهها بالشجرة الطيّبة الى آخر أوصاف السموّ والرفعة : ((أصلها ثابت وفرعها في السماء ، تؤتي أكلها كل حين باذن ربّها . . .)) ، وضدها : ((ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثّت من فوق الارض ما لها من قرار)) .(2) فهذه التقابلات تشكّل ما اصطلح عليه بالادارة .اما الاستدلال فلا يعدو تقديم حالة الشيء بمفرده كما هو الحال في الآية الثانية الحاثة على عمل الخير والمعروف .وارتباط الادارة والاستدلال بالقيمة او الدعوة الأخلاقية كما وضح ذلك فيما سبق من آياته هو الذى جعل الفلاسفة يحكمون بخلو الشعر العربي من مدح الأفعال الفاضلة ، وذم الأفعال الناقصة .

ويظلّ حازم القرطاجني في دائرة الفلاسفة الاسلاميين يستلهم منهم تقسيماتهم للمعاني ممتدا بهذه التقسيمات الى فروع جديدة : ((واعلم ان النسب الفائقة اذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصور المختارة التي تقدّم ذكرها في القسم الأوّل من الكلام على ما تناظر من الكلم من حيث ان المعاني متناظرة كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر .فان للنفوس في تقارب المتماثلات وتشافعها والتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكا وايلاعا بالانفعال الى مقتضى الكلام لأن تناظر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد .وكذلك حال القبح .وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو اشدّ

1) المرجع السابق .ص: 229
2) سورة ابراهيم .الآية: 24 — 25 — 26

تحريكا لها .وكذلك ايضا مثول الحسن ازاء القبيح او القبيح ازاء الحسن ممّا يزيد غبطة بالواحد وتخلّيا عن الآخر لتبيّن حال الضد بالمثول ازاء ضده .فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا)) .((1)) والقرطاجني اذ يستبدل بمصطلح المعاني مصطلح الأفعال ، يبعد كل لبس ويكشف عن فهمه السليم لما وضعه الفلاسفة من اصطلاح .

— 5 —

يرى الفلاسفة الاسلاميون ان الأشعار لا تخرج عن ان تكون مديحا او هجاء خاصة الأشعار الرامية الى احداث ترغيب او ترهيب او "الارادية" كما يقولون . ورغم انهم يذكرون أسماء انواع شعرية كثيرة يسندونها لليونان .ون ان يمثّلوا لها او يطنبوا في شرح خصائصها ، الا انها تبدو تكرارا لنوعين او ثلاث بسطوا فيها القول ، والحق انّها مقحمة على شروحهم لكتاب أرسطو ، وربما كما لاحظ الباحثون عرف الفلاسفة أسماء هذه الأنواع من قراءات لهم في مصادر تتناول شعر اليونان . لكن يظل الأساس المعتمد في التفريق بين "أنواع الأشعار" هو المدح والهجاء : ((فكل شعر وكل قول شعري فهو اما هجاء ، واما مديح .وذلك بيّن باستقراء الأشعار ، وبخاصة أشعارهم التي كانت في الأمور الارادية : اعني الحسنة والقبيحة .وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر ، التي هي : الضرب بالعيدان ، والزمر ، والرقص اعني انّها معدّة بالطبع لهذين الغرضين)) .((2)) فالمديح والهجاء يتحقّقان بواسطة محاكاة التحسين ، او محاكاة التقبيح ، المؤديتان الى ترغيب او ترهيب ، هذه الثنائية هي التي تجعل القول فاصلا في الحديث عن الأشعار وأنواعها .

وقد سبق ان عرفنا من خلال ابن سينا تعريف الطراغوذيا ، لكن لا بأس من استعراض تعريف آخر له لنفس النوع ، يقول : ((فمن ذلك نوع من الشعر يسمّى طراغوذيا ، له وزن لذيذ ظريف ، يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية ، ثم يضاف جميع ذلك الى رئيس يراد مدحه .وكانت الملوك منهم يغنى بين ايديهم بهذا الوزن .وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنّياحة والمرثية)) ((3)) فذكر الخير والأخيار والمناقب

---

1) حازم .المنهاج .ص: 44 — 45 .ينظر ايضا ص: 14 —15 ، 36— 37 . .
2) ابن رشد .كتاب الشعر . ص: 201
3) ابن سينا .فن الشعر .ص: 166

الانسانيـة اعادة دائـما لحكايـة ذكر الأفعال الفاضلـة، واسناد ذلك الى رئيس يراد مدحـه ربما يقطـع بالتصور الفلسفـي للمديح الشعرى المماثل امدائح الشعراء العرب، ويبقى اذن المرتكـز الفلسفـي على الأخلاق هو الأسـاس في تصور الفلاسفـة لكل مضمون. ولا يكـاد ابن رشد يختلف عن ابن سينـا في تعريفـه للطراغوذيا او للمديح كما يسمّيه ((1)).

اما القوموذيـا او الهجاء فالوصـول الى تعريفـه بسيط، فاذا كان الخير والناقب الانسانيـة هي ما يحـاكـى في المدح، فان القوموذيـا: ((نوع يذكـر فيه الشرور والرذائـل والأهاجي وربما زادوا فيه نغمات لتذكـر القبائح التي تشترك فيها الناس وسائر الحيوانات)) ((2)). فالـشرور والرذائـل والأهاجـي تبيّن نقيض محتـوى المدائح. اما طبيعة الشر المقدم في الهجاء فتحددها صناعـة الهجاء التي: ((ليس انـما يقصد بها المحاكاة بكل ما هو شـر وقبيح فقط، بل وبكل ما هو شر مستهـزأ بـه، اى مرذول قبيح غيـر مهتـم بـه)) ((3)) ((والقومـوذيا يراد بها المحاكـاة التي هي شديدة الترذيل، وليس بكل ما هو شـر، ولكـن بالجنس مـن الشر الذى يستفحش، ويكـون المقصـود به الاستهزاء والاستخـفاف...)) ((4)). فصناعـة الهجاء ان كانت من الشـر فهي من النوع الذى يبعث السخريـة بالمستهزأ بـه، ولا يرمـي الى الأذى او الحاق الشـر. ومضمـون هذه الأهاجي لا يكاد يختلف عمـا أقسره النقاد العرب: ((فأمـا الهجو فابلغـه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيـه وسهل حفظـه، واسـرع علوقـه بالقلب ولصوقـه بالنفس. فأمـا القذف والافحاش فسباب محض، وليس للشاعـر فيـه الا اقامـة الوزن وتصحيـح النظـم)) ((5)).

ويتحدّث الفلاسفـة عن نوع شعرى سمّـوه "أفـي"، ورغم انهم يقابلـون بينـه وبين الملحمـة لدى أرسطـو، الا انه لا يكاد يعدو الطراغـوذيـا في تصوّرهـم، او ربـمـا يشكل نوعا مـن انواعـه: ((واما وزن أفـي، وهو ايضا الى القصـر، فانـه من ستة عشـر رجلا، فشبهوه بطراغوذيـا، وزادوه طـولا، وهو نوع من الشعر تذكـر فيه الأقـاويـل المطـربـة المفرحـة لجودتها وغرابتها وندرتها، وربـمـا استعملـت المشوريـات والمعضـلات)) ((6)). وعليـه فان ما يقابـل الملحـمـة حقا في شروح الفلاسفـة هو مـا أسمـوه "الأشعـار القصصيـة": ((واما الأشعار القصصيـة التي كانت لهم والأوزان التي

---

1) ينظر: ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 208 — 209
2) ابن سينا، فن الشعر، ص: 166
3) ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 208
4) ابن سينا، فن الشعر، ص: 174
5) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 24
6) ابن سينا، فن الشعر، ص: 176

كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل الطراغوذيا في تقسيم أجزائه الى المبدأ والوسط والخاتمة . ولا تقع الاستدلالات فيها على نفس الافعال ، بل على محاكاة الأزمنة ، لأن الغرض ليس الافعال بل تخييل الأزمنة ، وماذا يعرض فيها ، وماذا يكون حال السالف منها بالقياس الى الغابر ، وكيف تتنقل فيها الدول ، وتدرس أمور وتحيا أمور)) . ((1))

يبدو ان بمحاكاة الأزمنة تستخلص المواعظ من التاريخ وتستفاد العبر ، وعليه فالأساس الأخلاقي لا يزال ماثلا . غير ان مثل هذه المحاكاة قليل في الشعر العربي — كما سيلاحظ ذلك ابن رشد — وربما نجد نماذج لها في الأشعار التي قيلت في رثاء الأندلس . لكن يبدو ان الشعر العربي لم يكن يحفل — كثيرا — باستعراض حوادث الزمان ، ولم يكن من هم الشعراء ان يتأملوا سير التاريخ وتعاقب الأزمنة ليفيدوا أمتهم عبرا . لكن التساؤل المطروح هو : هل محاكاة الأزمنة هي نفسها محاكاة الملاحم ؟ تتفق الملحمة والتراجيديا في موضوع المحاكاة الذى هو الطبيعة البشرية كما تتجسد في الأفعال ، وتختلفان — كما لاحظ كذلك أرسطو — في الطريقة ، حيث تحاكي التراجيديا الناس وهم يعملون ، اى تعتمد في ذلك على الحوار أساسا ، بينما تتأسس المحاكاة في الملحمة على الرواية ، اى السرد . وعليه فيظل اعتماد الملحمة على سرد حوادث قصة يرتبط بها مصير أمة او شعب من خلال شخصيات عظيمة قد تكون آلهة او أنصاف آلهة ، تعيش تلك الأحداث ، هذه الأحداث التي يحتضنها مكان شاسع ، وتستغرقها أزمنة طويلة . اما محاكاة الأزمنة فترصد وقائع زمنية . لكن لا تقدمها من خلال سرد روائي تتضح فيه الشخصيات وتتمايز ، ولا تدور الأحداث فيها في أزمنة وأمكنة محددة ، بل تبدو رواية ما يحكمها المغزى الأخلاقي الذى يستخلص ، وتسيطر عليها الغنائية التي تتبدى في حديث الشاعر المباشر . انها شعر قصصي يقدم في شكل عام حقبة او حقبا تاريخية تتعاقب فيها أقدار دولة أو أمة بغية الموعظة أساسا ، ويظل خيط الرواية هو الذى يحكمه بالملحمة وان كان الشكلان مختلفين : ((والأشعار القصصية سبيلها ، في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية ، سبيل أجزاء صناعة المديح . وكذلك في المحاكاة . الا ان المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها ، وانّما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال ، وذلك أنّه انّما يحاكى في

1) المرجع السابق ، ص : 194

هذه كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر، وكيف تنقّل الدول والممالك والأيام ، ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل في لسان العرب، وهو كثير في الكتب الشرعية . وذكر مجيد ين في هذا الصنف من شعرائهم، وأثنى ثنياءا عاما على أوميرش، ومن جيّد ما في هذا المعنى للعرب قول الأسود بن يعفر :

ماذا أؤمّل بعد آل محرّق؟ ... تركوا منازلهم وبعد اياد
أرض الخورنق والسّدير وبارق ... والقصر ذى الشّرفات من سنداد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهم ... ماء الفرات يجيء من أطواد
جرت الرياح على محلّ ديارهم ... فكأنّهم كانوا على ميعاد
فأرى النعيم وكل ما يلهى به ... يوما يصير الى بلى ونفاد

وأجزاء هذا النوع هي أجزاء صناعة المديح العقّية من : الادارة ، والاستدلال ، والتركيب منهما . وربما كان بعض أجزائها انفعاليا كالحال في صناعة المديح وصنائع الشعر، وأحكامها في التلحين والغناء أحكام صناعة المديح . . . وكل ذلك خاص بهم وغير موجود مثاله عندنا : اما لأن ذلك الذى ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم، واما أنه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع، وهو أبين ، فانّه ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم ، بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية)) . ((1))

وحين تصدر عن ابن رشد هذه الملاحظة " ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل في لسان العرب وهو كثير في الكتب الشرعية " ، يبدو ان في ذهنه القصص التي يرويها القرآن عن الأنبياء والرسل ، ويستعرض فيها أحوال الأمم السالفة هادفا أساسا الى الوعظ . وكون هذه القصص وقائع تاريخية يعاد سردها أو استلهامها في قصص تبعد عن ذهن ابن رشد كل تصور لابداع قصص أو اختلاقها . ورغم أنه في المقطوعة السابقة تظهر أشباح لعناصر القصة الفنّية، الا ان نغمة الغنائية صارخة فيها من خلال حديث الشاعر المباشر عن نفسه في المطلع، وحتى لو اعتبرنا العناصر المكانية المذكورة وأسماء القوم الذين تبدّل حالهم، وانتهت دولتهم أسسا في بناء القصة الشعرية في المقطوعة، الا أنّها لا تقدّم من خلال موضوعية القص بل ترتبط بالذات الشاعرة التي فقدت كل آمالها بعد اندحار من كانت

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 245 — 246

تركن اليهم ،وعليه ورغم أنها تأخذ طابع"الرواية"الا إن كل ذلك لا ينزل عنها الطابع الشخصي والغنائي عبر ارتباطها أساسا بأنا الشاعر، يؤكد ذلك هذه الموعظة التي يستخلصها من سير الزمان ،وهذه الموعظة المباشرة بقدر ما تجلّ هذا اللون الشعري عند الفلاسفة تعمّق غنائيّته وتطمس في طابعه القصصي .

والحق ان ثنائية المادة والصورة هي التي تسمح للفلاسفة ان يغيّروا في المضمون وبالتالي تبيح لهم تصور غرض شعري جديد دون ان يلحق ذلك مساس بطبيعة الشعر .فاذا كانت عناصر الصورة هي : المحاكاة والوزن واللحن، فان هذه العناصر اذا ركّبت على عادات واعتقادات أعطت مديحا، واذا حاكت أزمنة أعطت قصصا شعريا .ويبدو ان الفرق ضئيل جدا بين النوعين، ربّما تهدف محاكاة الأزمنة الى الوعظ أساسا، بينما يقصد في محاكاة الأفعال ترغيبا او ترهيبا، لكن لا يخرج الوعظ في الحقيقة عن الترغيب والترهيب، ولذلك يعتبر ابن رشد " قصة يوسف" من المديح الشعري، يقول : ((...وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذى ذكر، اذ كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل، مثل ما ورد من حديث يوسف — صلى الله عليه — واخوته ، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمّى مواعظ)) [1] ولذلك نزعم ان " الانواع الشعرية " تختزل الى مديح أو هجاء كما قرر الفلاسفة ذلك من قبل، ومن هنا لم يجد حازم بدا من اعتماد هذا التقسيم في حديثه عن الأشعار: ((والشعر ينقسم أولا الى طريق جد وطريق هزل .وله قسمة أخرى من جهة ما تتنوع المقاصد والأغراض. .فأمّا طريقة الجدّ فهي مذهب في الكلام تصدر الاقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمّة والهوى الى ذلك .وأمّا طريقة الهزل فانّها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى الى ذلك)) [2]

وكأن المسألة لا تخرج عن غرضي المديح والهجاء العربيين مع ما يأخذه طابع الحديث الأخلاقي من جدة .

— 6 —

ومع أن تصور الفلاسفة للطراغوذيا بالشكل السابق يبعد كل مجال لتمثيله،

1) المرجع السابق .ص: 218
2) حازم .المنهاج .ص: 327

الا ان الفلاسفة يظهرون العلم ببعض أشكال التمثيل .واذا كان من نافلة القول القطع بأن هذا العلم ليس منبعه أرسطو، فانه لا بد من الاقرار بان مصدر ذلك هو ما كان معروفا من صور تمثيلية أولى في بيئة الفلاسفة، ومحاكيات شكلت الأساس الذى فهموا به مصطلح : محاكاة وتنوعه .فابن رشد يرى ان : ((الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال، مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات — وذلك اما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، واما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك — كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل)) .(1) فمحاكاة الناس بعضهم بعضا متنوعة، فقد تكون بالألوان أو الأشكال أو الأصوات أو الأقاويل، وقد تكون بالأفعال .ومقصود بهذه الأخيرة الحركات العملية التي يأتي بها المحاكون تقليدا لغيرهم .وتنوع المحاكيات مرده اختلاف وسائل المحاكاة .واذ يتم بعض ذلك بالعادة المتأصلة في الانسان نظرا لميله الى المحاكاة والتقليد، ويتم بعضها الآخر بصناعة، أمكننا تصور صناعة المحاكاة بالأفعال والحركات كممارسة لها قواعدها وأصولها باعتبارها صنعة، تتجلى بنفس الادراك لدى ابن سينا : ((فان المحاكاة كشيء طبيعي للانسان، والمحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي .ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم .فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يتبع العادة، وايضا من ذلك ما يكون بفعل، ومن ذلك ما يكون بقول)) .(2) وصدور المحاكاة عن صناعة اقرار بنوع من التمثيل المؤسس على قواعد، ذلك ان التشبه بالآخرين وتقليدهم أمر طبيعي في النفس، فاذا تمت ممارسته بواسطة الصنعة صار أسلوبا متقنا ومعروفا خاصة أن "من ذلك ما يكون بفعل".

واذ يحدد ابن سينا ان المحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو، يمكننا تتبع أشكال المحاكيات تمثيلا عمليا كانت، أو رسما أو موسيقى أو قولا، واذ ذاك يمكننا ادراك سر استعمال " المحاكاة" لشرح ماهية الشعر، ذلك ان الشعر يعيد

1) ابن رشد .كتاب الشعر، ص: 203
2) ابن سينا .فن الشعر، ص: 168

تقديم الأشياء بطريقته الخاصة حسب أداته المتميّزة، فعملية التقديم الشعرى للأشياء تعني محاكاتها وإعادة صياغتها . فمقابلة الموضوع في وجوده الحق بالموضوع نفسه في وجوده الشعرى اقرار بإعادة محاكاته وبالتالي تمثيله . وفي نفس المسار تبدو عملية التمثيل نفسها في أصغر وحدات القصيدة، ذلك ان الصورة التشبيهيّة أساسا تقوم علي تشبيه الشيء بغيره، أى محاكاته بمثيله، ولذلك لم يتحرّج الفلاسفة من شرح المحاكاة بالتشبيه . وهذا هو السبب الذى أبعد الفلاسفة عن تصور طبيعة القصّ في ذاتها لأنها قد لا تتحقّق حسب ثنائية المحاكي والمحاكى . غير أن منظور الفلاسفة للشعر لم يتأسس عند مستوى المحاكاة فحسب بل تجاوزه الى التخييل لأن المسألة منظور اليها من زاوية الوظيفة أساسا .

ويبدو ان فهم المحاكاة بالشكل السابق وربطه بالتمثيل لم يكن من الأمور التي ابتدعها الفلاسفة، فالعرب كانت: ((تستعمل ذلك اللفظ، اعني الحكاية، بمعناه الدال على التمثيل وما يشتق منه)) . ((1)) فالفلاسفة ـ وقد سبقهم في استعمال المصطلح نفسه ابو بشر متى ـ يحاولون الاقتراب من حديث أرسطو عن التمثيل بما شاع في بيئتهم منه، ثم تجاوزا بمصطلح حكاية دلالته على التمثيل العملي الى كل أشكال اعادة تقديم الموجود فنيّا . غير أن: ((الأصل في الحكاية أن تكون تقليد حركات الآخرين واعادتها مما يقرب أن يكون تقمصا لشخصياتهم، اذا شئنا أن نستعمل المصطلح الشائع لدى أهل المسرح اليوم، أو شيئا من ذلك . ثم اتّسع هذا المعنى فصارت اعادة أقوال الآخرين، وقصّ ما وقع لهم حكاية أيضا)) . ((2))

واذ يرى الفلاسفة أن المحاكاة قد تكون عادة نظرا لميل الناس بالطبع الى المحاكاة، وقد تكون صناعة ـ في رأيهم أيضا ـ ولعل كونها صناعة يعود الى اتقان ممارستها لدى فئات المحاكين فـ : ((ان المحاكين في العصر الأموي قد تعارفوا على أسلوب من الأساليب في حكاياتهم يضمن لهم أن يتوصل النظارة، وهم يشاهدون مشهدا ما، أن المقصود به فلان من الناس دون غيره)) . ((3))

وليس من الغريب أن لا يتقن هذه الأساليب كل الناس، ومن هنا يبدو تخصّص بعضهم بالمحاكاة خاصة في العصر العباسي حيث: ((أن اختلال الحياة الاقتصادية

---

1) د. محمد حسين الاعرجي . فن للتمثيل عند العرب . ص: 70 ـ 71
2) المرجع السابق . ص: 26
3) المرجع السابق . ص: 28

دفع بطائفة من الناس أن تسلك طريق الهزل ، والتساحق سخرية بالوضع مرة ، وكسبا لمعايشهم مرة أخرى)) . ((1))

وعلى ذكر الهزل والسخرية ، يبدو الارتباط حاسما بين المحاكاة والهزل ، ذلك: ((أن هدف المحاكاة الرئيس هو الاضحاك ثم تطور هذا الهدف فاكتسب صبغة اجتماعية وجهته نحو انتقاص الخصوم من خلال محاكاته ، والضحك بهم ، فلم يعد حينئذ وسيلة لهو تقف عند حدود الضحك دونما غاية اجتماعية ، على أن هذا لا يمنع أن يظل الضحك تيارا آخر يخدم التيار الاجتماعي مرة ، وينفصل عنه مرة أخرى)) . ((2))

وسواء كانت المحاكاة تقليدا لحركات الآخرين على سبيل السخرية منهم غير مصحوبة بالرواية أو الخرافة أو الكلام ، أو مصحوبة بها ، الا أن ارتباطها الوثيق بغرض الهجاء والهزل هو الذى لم يمنع لدى الفلاسفة أن يتصوروا " القوموذيا " أو الهجاء مصحوبا بالتمثيل ومخلوطا بالسخرية . يقول ابن سينا : ((واما قوموذيا وهو ضرب من الشعر يهجى به هجاء مخلوطا بطنز وسخرية ، ويقصد به انسان ، وهو يخالف طراغوذيا ، بسبب أن طراغوذيا يحسن أن يجمع أسباب المحاكاة كلها فيه من اللحن والنظم ، وقوموذيا لا يحسن فيه التلحين لأن الطنز لا يلائم اللحن)) ((3)) فاذا كنا ندرك أن الطنز هو السخرية وان الهجاء مخلوط بها أمكن الايمان بان السخرية حركات تمثيلية تضاف الى الهجاء ، يقطع بذلك تفصيل ابن سينا للقول : ((والقوموذيا يراد بها المحاكاة التي هي شديدة الترذيل ، وليس بكل ما هو شر ، ولكن بالجنس من الشر الذى يستفحش ، ويكون المقصود به الاستهزاء والاستخفاف . وكان قوموذيا نوعا من الاستهزاء ، والهزل هو حكاية صغار واستعداد سماجة من غير غضب يقترن به ، ومن غير ألم بدني يحل بالمحكي وأنت ترى ذلك في هيئة وجه المسخرة عندما يغير سحنته ليطنز به ، من اجتماع ثلاثة أوصاف فيها : القبح لأنه يحتاج الى تغير عن الهيئة الطبيعية الى سماجة ؛ والنكد لأنه يقصد فيه قصد المجاهرة بما ينم عن اعتقاد قلة مبالاة به وعن اظهار اصرار عليه ، ولذلك في وجه النكد هيئة يحتاج اليها المستهزئ . والثالث: الخلو عن الدلالة

---

1) المرجع السابق . ص: 32-
2) المرجع السابق . ص: 28
3) ابن سينا . فن الشعر . ص: 169

على غم" ، لا كما في الغضب .فان الغضب سحنته مركّبة من سحنة موقع متأذ ومغموم جميعا ؛ واما المستهزئ فسحنته سحنة المنبسط والفرح دون المنقبض والمغتم أو المتأذى)) .((1))

وارتباط القوموذيا بالتمثيل يبدو واضحا في " هيئة وجه المسخرة " حيث تتبدّى عليه علائم الهزل والسخرية عبر الأوصاف التي يحددها ابن سينا ، و : ((المساخرة ، وهم المحاكون ، يؤدون حكاياتهم المضحكة)) .((2)) وارتباط الحكاية المؤداة بالاضحاك يفسّر سبب ارتباط القوموذيا في ذهن الفلاسفة بالتمثيل ، ذلك ان شيوع هذه الممارسات في البيئة العربية هو الذى حدّد تصور القوموذيا لدى الفلاسفة بهذا الشكل ، وارتباط ذلك بالسخرية كان وراء وصف ابن سينا للهزل بانه حكاية صغار واستعداد سماجة .واذا كان الدكتور الاعرجي يرى في السماجة نوعا من الحكاية والتمثيل قد لا يصحبه القول أو الخرافة بحيث: ((أن أصحاب السماجة يكتفون بتكرار هذه الحركات " الكوميدية " التي تعارفوا عليها دونما تجديد يذكر)) ،((3)) فان ابن سينا اذ يعطف استعداد سماجة على حكاية صغار ، قد يفهم منه أن حركات السماجة تدعّم تمثيلية الهزل ، وهذا يعني أن ما يأتيه السماجة سيدعم الهجاء وحكاية الصغار ، ذلك ان تسميتهم بأصحاب السماجة ربما : ((اشارة الى تقليدهم الحركات القبيحة لدى الآخرين بهدف انتقاصهم واضحاك الناس منهم)) ،((4)) ذلك أن هذه الحركات التي يأتيها اهل السماجة قد تكون تدعيما للقول في آن .وارتباط المحاكاة بالهجاء يبرّره كون : ((المحاكاة نقدا لاذعا مرالا يقل في مرارته عن الهجاء في نظر المجتمع العربي)) .((5))

واذ لم يتحرّج الفلاسفة من ربط الهجاء بالتمثيل تحرجوا من ذلك في الطراغوذيا ، ويبدو ان السبب في ذلك ارتباط الطراغوذيا أو المديح الشعرى بالجد والوقار .فالهيئة الصاحبة للانشاد لا بد ان تنسجم مع طبيعة الأقوال المتلوة ولذلك: ((فان صناعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة ، وبخاصة صناعة المديح ، ولذلك ليس يستعمل المديح صناعة النفاق والأخذ بالوجوه كما تستعملها الخطابة)) .((6)) واذا كان معقولا أن لا يكون الاحتجاج والمناظرة من صناعة

---

1) المرجع السابق ،ص: 175 — 176
2) د محمد حسين الاعرجي ،فن التمثيل عند العرب،ص: 45
3) المرجع السابق ،ص: 58
4) المرجع السابق ،ص: 61
5) المرجع السابق ،ص: 27

الشعر، فان اقتران النفاق الذى هو التمثيل ، والأخذ بالوجوه بالخطابة يدعو للحيرة، ولعل سبب ذلك راجع الى أن الخطيب قد يدعّم أقواله بشتّى الحركات ليقنع السامعين خاصة أن الفلاسفة يعلمون — بواسطة أرسطو — أن الخطيب على العام بطبائع الانفعالات البشرية وأنه يدرك سبل اثارتها ليكسب السامعين لصفّه .

ويبدو ان الأخذ بالوجوه الذى يراه الدكتور الاعرجي : ((الاقنعة المنكرة القبيحة)) ((1)) مدلّلا على ذلك بأدلّة منها ترجمة أبي بشر متّى للاقنعة بالوجوه، يبدو ان هذا الأخذ بالوجوه قد يراد به التمثيل ايضا ، ذلك أن ابن سينا يرى أن التخييل الشعرى لا ينبغي : ((أن يتمّ بأفعال دخيلة مثل أخذ الوجوه، وهي أفعال يؤثر بعض الشعراء أو الرواة ايرادها مع الرواية حتى يخيّل بها القول)) ((2)) فشرح ابن سينا للأخذ بالوجوه بالأفعال يقطع بأنه يريد بها الحركات الخارجية التي يدعم بها الشاعر أو الراوى روايته . وهذا يؤكد أن التمثيل منظور له عبر الشخص المنشد فحسب عند الفلاسفة طبعا .وقد تتعدّد هذه الحركات التمثيلية وتتنوع أشكالها ، وقد تدعّم كذلك بالاقنعة .

ويؤكد ابن رشد الحقيقة نفسها : ((ولا ايضا يحتاج الشاعر المفلق أن تتمّ محاكاته بالأمور التي من خارج ، وهو الذى يدعى نفاقا وأخذا بالوجوه .فان ذلك انّما يستعمله المموّهون من الشعراء ، اعني الذين يراؤون أنهم شعراء وليسوا شعراء)) . ((3)) ومع كل الحسم السابق في الفصل بين الشعر الجاد والتمثيل يرى ان الشعراء المفلقين قد يضطرون : ((في مواضع أن يستعينوا باستعمال الأشياء الخارجة عن عمود الشعر)) . ((4)) وهذا الاضطرار اذ يبرّره محتوى المديح العميق خاصة اذا كان اعتقادا مما يصعب تخييله ، فيستعين عليه الشاعر بالأشياء التي من خارج ، يؤكد أن هذه الأشياء في متناول الشاعر له أن يستعملها أو يسقطها أو قد يكتفي منها بقدر .

ويبيح ابن سينا نفس الشيء : ((وقد يعملون عند انشاء طراغوذيا باللحن أمورا أخرى من الاشارات والأخذ بالوجوه تتم بها المحاكاة)) . ((5)) واذا كان لنا أن نستنتج أن اللحن المضاف الى الطراغوذيا هو الذى ربما أوجب اضافة

---

1) د محمد حسين الاعرجي .فن التمثيل عند العرب .ص: 56
2) ابن سينا .فن الشعر .ص: 184
3) ابن رشد .كتاب الشعر .ص: 215
4) المرجع السابق .ص: 215
5) ابن سينا .فن الشعر .ص: 176

الا شارات والأخذ بالوجوه، فان هناك شرطا آخر يوجب الأمر نفسه: ((وربما اضطروا في الطراغوذيات أيضا الى أن يتركوا محاكاة الأفعال الكاملة ومالوا الى المخزيات. . وقد يخلط بعض ذلك ببعض الوجوه الأخر)) ((1)) فميل أصحاب الطراغوذيات للمخزيات هو الذى أباح خلطها ببعض الوجوه الأخر، وهذا يعيد الى الأذهان ارتباط الهجاء بالتمثيل، فاذا حوكي في الطراغوذيا هجاء فان خلطه بالتمثيل مبرر، بل يبدو ان ابن سينا يحس بنوع من الطراغوذيا يسمّيه الجهادية لا يبعد كثيرا عن القوموذيا: ((وقد كان نوع من الطراغوذيات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها الى ذكر النقائص. . فلم يكن ذلك طراغوذيا صرفة، بل مخلوطة بقوموذيا)). ((2)) ويظهر أن الطراغوذيات الجهادية من النوع الذى يمكن أن يمثّل، ذلك أن ابن سينا يرى أن اسخيلوس: ((هو الذى رسم المجاهدة بالشعر، يعني المجاوبة والمناقضة، كما قيل في "الخطابة")). ((3))

ومع أن الفلاسفة يقطعون بالفصل بين التمثيل والطراغوذيا عدا أنواعه التي يبدو أن صلتها بالهجاء هي التي ضمنت خلطها بالتمثيل، الا أن ذلك لم يمنع ابن سينا من أن يرى أنه: ((لما نشأ الطراغوذيا لم تترك حتى أكملت بتغيرات وزيادات كانت تليق بطباعها، ثم أضيف اليها الأخذ بالوجوه، واستعملها الشعراء الذين يخلطون الكلام بالأخذ بالوجوه، حتى صار الشيء الواحد يفهم من وجهين: أحدهما من حيث اللفظ، والآخر من حيث هيئة المنشد)). ((4)) على أن هذا التعقّب التاريخي لنشأة الطراغوذيا فرض نفسه على ابن سينا لأن له ما يقابله لدى المترجم، ((5)) ولم يبن على ما قاله هنا أى أساس في بحث الطراغوذيا. ويبدو أن اضافة الأخذ بالوجوه للطراغوذيا باعتباره طارئا لا يجعله عنصرا رئيسا فيه خاصة أن استعمال الأخذ بالوجوه لم يكن عاما عند الشعراء بل يستعمله من يخلط الطراغوذيا بالتمثيل.

والواقع أن الفلاسفة اذ يتصورون التمثيل أمرا خارجا عن القول يمكن أن يضاف أو يحذف، يبدو أنهم يحسّون أنه يحتلّ في الطراغوذيات جزءا معروفا محددا. يقول ابن سينا مذكّرا بمقارنة أرسطو بين الملحمة والتراجيديا، أو "أفي" و"الطراغوذيا"

1) المرجع السابق. ص: 185
2) المرجع السابق. ص: 187
3) المرجع السابق. ص: 173
4) المرجع السابق. ص: 173
5) ينظر: أبو بشر متى. فن الشعر. ص: 94

((ثم يقايس بين طـراغوذ يـا و"أفـي " ، وخاصـة فوروطـيقـي منه، وهو ضـرب يخلط القول فيه بالحركات الشماليـة والاشكال الاستدراجيـة في أخذ الوجوه وبأغاني ،وكان القد مـاء يذمـون ذ لك ويشبهون الشاعـر المفتقـر الى ذلك، العامل بـه، بأبي زنـة، بل يجعلـونـه أسوأحالا منـه .وأما "أفـي " فهو بنفسـه مخيّل ولا يحتاج الى شيء مـن ذ لك، فيكـون فورطـيقـي على هذا القياس أحسن .وبالجملـة، فان الثلث منـه أخذ بالوجوه وليس بشعر، وباقيـه أيضـا غناء . . .والطـراغوذ يا قد يمكـن أن يطـول البيت منـه حتى يكـون مكان الجزء النفـاقـي كلام ويكـون القائل أن يقول ان طراغوذ يا جامع لكل شيء، واما " أفـي "فوزن فقط .وايضـا فان الشيء اذا دخل بعض اجزائـه والقلائـل منها غناء وأخذ بالوجوه، وكان لها أشكال ،كان ألذ، وخصوصا ولها أن تدل بالقول والعمـل جميعا .ولأن هذا انما يعرض عند انقضـائـه وتكـون مدة يسيـرة ولو كان اختلاط ذلك بطـراغوذ يـا في مدة طـويلـة أسمج)) [(1)] [(2)]. قال يقر ابن سينا التمثيـل في الطراغوذ يا يخصه بنوع منـه باعتبار هذا الضـرب يخلط القول فيه بالحركات التمثيليـة، وكأنـه بذ لك يتحدث عن النوع السابق الذى أباح فيه التمثيـل هذا مـن جهة، ومـن جهة أخرى يبدو أن التمثيـل المصـاحب للانشاد لا يغطـي كل القـول ذ لك : "أن الشيء اذا دخل بعض أجزائـه والقلائل منها غناء وأخذ بالوجوه"، يدعّم ذ لك أن أشكال التمثيـل التي يبرّر لها على غرار أرسطـو ، يراها تعرض عند " انقضائه — أى الطـراغوذ يا — وتكـون مدة يسيرة" . والواقع أنه لو أدرك التمثيـل حقا لمـا رآه يغطـي أجزاء مـن الطـراغوذ يـا فحسب سواء كانت هذه الأجزاء أجزاء من الأبيات أو مـن الطـراغوذ يـا كبنـاء موحد .وهذه المقارنـة جرّ أرسطـو ابن سينا اليها ولم يكن لارتبـاط نوع مـن الطـراغـوذ يا بالتمثيل أى صلة بمـا قصره الفلاسفـة من طبيعته .

على أن الملاحظ أن الفلاسفة يجمعـون — في الغالب — الأخذ بالوجوه بالغنـاء ، يقول ابن سينا متعقـبـا نشأة الطـراغوذ يـا : (ثم جاء اسخيلـوس القديم فخلـط ذلك بالألحـان، فوقّع للطـراغوذ يـات ألحانا بقيت عند المغنّيـن والرقاصين)[(3)].

ويبدو أن هذه الألحان يؤديها في نظـر ابن سينا، مغنّون ورقاصـون : ((ولذلك فان الرقص يتشكل جيدا بمقارنـة اللحن اياه حتى يؤثر في النفس)) [(4)].

1) ويريد بأبي زنـة : القـرد ،كما يذهب المحقق .
2) ابن سينا ،فن للشعر ،ص: 197 — 198
3) المرجع السابق ،ص: 173
4) المرجع السابق ،ص: 168

غير أن اللحن المختلط بالرقص يبدو ذا صلة بالغناء أيضا، بل قد يكتفي ابن سينا بذكر الأخذ بالوجوه والغناء فحسب دون الرقص كما في مقارنته السابقة، ربما لأنه يتصور الغناء مصحوبا بالرقص دوما . وليس من المستبعد أن يكون مرد هذا التصور ما في بيئته، ذلك: ((أن المحاكاة كانت مصحوبة بالرقص، وربما بالغناء . بل لعل المحاكاة كانت حركات راقصة يتخللها غناء)) ((1)) . ولذلك عندما كان ابن سينا يحدد أجزاء الطراغوذيا بحسب الانشاد والترتيب قال: ((فالمدخل: هو جزء كلي يشتمل على أجزاء وفي وسطه يبتدئ الملحنون بجماعتهم . والمخرج: هو الجزء الذى لا يلحن بعده الجماعة منهم . واما المجاز: فهو الذى يؤديه المغنون بلا لحن بل بايقاع . واما التقويم: فهو جزء كان لا يؤدّى بنوع من الايقاع يستعمل فيما سواه، بل يؤدّى بنشيد نوحي لا عمل معه ايقاعي الا وزن الشعر . وكل ذلك ينشده جماعة الملحنين . فهذا نوع قسمة الطراغوذيا)) . واذا أدركنا أنه قال قبل ذلك: ((فكان جزؤه الذى يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يسمّى "مدخلا" . ثم يليه جزء هناك يبتدئ به معه الرقاص يسمّى "مخرج الرقاص" . ثم جزء آخر يسمّى "مجاز" هؤلاء)) ((2)) ، أمكننا ملاحظة الخلط بين الغناء والرقص بوضوح . ولعل ابن سينا يغنيه ذكر أحدهما عن الآخر . وقد يجمع بينهما في مثل قوله ان الطراغوذيا: ((ينشد بالغناء الرقصي ، ويتولاه عدّة)) ((3)) وهذا اذ يقطع بمزج الغناء بالرقص يؤكد أن الذى يقوم بذلك عدّة . وهذا اذ يقربه من أناشيد الجوقة يتناقض مع ما قرّروه من شأن علاقة الشعر بالألحان ذلك أن: ((من الناس من يقول ويغني به بلحن ذى ايقاع)) ((4)) . و"يقول" قد تجعلنا نفهم أن القصيدة نفسها ملحّنة بحيث: ((كان يعمل بطراغوذيا وهو المديح الذى يقصد به انسان حيّ أو ميّت ، وكانوا يغنون به غناء فحلا)) ((5)) . واذ يغنون بالطراغوذيا يعني أنه يخضع للتلحين أيضا . وقد يصور ابن سينا أن الغناء تطعّمه حركات راقصة ، في حين تظهر أناشيد الجوقة في التراجيديا عقب الفصول لتعمّق المعاني الممثّلة . فاذا أضفنا الى ذلك أن ابن سينا يرى أن الطراغوذيا ينشد بالغناء الرقصي أصبح لزاما الاقرار بان المنشدين هم المغنون وهذا خلاف أناشيد الجوقة .

---

1) د محمد حسين الاعرجي . فن التمثيل عند العرب . ص: 39

2 و3) المرجع السابق . ص: 169

4 و5) المرجع السابق . ص: 173

فاذا أضفنا الى ما سبق أن التمثيل – في رأيه – لا يغطي كل الطراغوذيا بل أجزاء فحسب أصبح واضحا مدى البون بين تصور ابن سينا – والفلاسفة – وتصور أرسطو ويقطع بصلة الفلاسفة الحاسمة ببيئتهم .

ومما يؤكد أن ابن سينا يقرأ أرسطو بما توفره بيئته أنه يرى : ((أن سوفوقليس وضع الألحان التي يلعب بها في المحافل على سبيل الهزل والمستطانز)) .((1)) وهذه الألحان التي يلعب بها على سبيل السخرية بقدر ما تبعد "سوفوقليس" عن الطراغوذيا تقربه من القوموذيا ، ولعل ابن سينا رأى ذلك نظرا لأنه يعلم في بيئته : ((أن أصحاب السماجة يؤدون حركات تمثيلية راقصة هي أشبه ما تكون بعمل الجوقة في المسرح الاغريقي)) .((2)) فهذه الحركات التمثيلية المؤداة بالرقص هي التي أسرعلى ضوئها رأيه في ألحان سوفوقليس التي تؤدى في المحافل . فاذا علمنا أنه يرى أن هذه الألحان "يلعب بها" وأدركنا أن : ((اللعب مقصور على الكرجيين وأصحاب السماجة)) ((3)) أصبح بامكاننا الزعم أن تصور ابن سينا – والفلاسفة عامة – لطبيعة الألحان في الطراغوذيا أو القوموذيا ، والرقص والغناء ، بل حتى أشكال التمثيل ، نابع مما مارسه العرب من أشكال تمثيلية أساسا .

على أن ما يهمنا هنا هو تصور الفلاسفة للتمثيل الذى يكاد يتجسد أساسا في الهيئة التي يتلبس بها المنشد أو الراوى للقصيدة ليتم له التوافق بين محتوى القول وهيئته المصاحبة الانشاد . فـ : ((قد يضاف الى الأشياء التي بها قوام الأشعار أمور من خارج ، وهي الهيئات التي تكون في صوت الشاعر وصورته على ما تقدم . وأكثر ما توجد هذه من الشعراء المستعملين لها في الأشعار الانفعالية)) .((4)) فالهيئة التي تبرز في صوت الشاعر وصورتها اذ تقطع بان التمثيل هو الحركات البادية على المنشد والمجسدة لطبيعة الانفعال المقصود اثارته ، تذكر بصلة التمثيل بالخطابة كما سبق أن لحظ الفلاسفة ؛ لأن عملية التمثيل تستوجب من الشاعر أن يتقمص لا الشخصية ، بل المعاني الانفعالية المنبثة في القصيدة ، يقطع بذلك أن ابن سينا يرى أن : ((هيئات المحدث نحوان : نحو يدل على خلق ، كمن يتكلم كلام غضوب بالطبع أو كلام حليم ؛ ونحو يدل على الاعتقاد كمن يتكلم

---

1) المرجع السابق . ص : 173

2) د محمد حسين الاعرجي . فن التمثيل عند العرب . ص : 57

3) المرجع السابق . ص : 52 . والكرجيين نسبة الى الكرج وهو : تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون . . . (المرجع السابق . ص : 21) .

كلام متحقق، أو من يتكلم كلام مرتاب. وليس لهيئات الأداء قسم غير هذين. ويكون الكلام الخرافي الذى يعبّر عنه المنشد محاكاة على هذه الوجوه)). ((1)) وسواء كان المنشد الذى يعبر عن الكلام الخرافي محاكاة أى تمثيلا، واحدا أو أكثر، الا أن تقسيم هيئات المحدث قسمان يكاد يتوافق وموضوع المديح الذى يدعو الى فعل أو انفعال أو يحدث اعتقادا. وعليه ففي النمط الاول لا بد أن تبدو على الهيئة المنشدة علائم الانفعال المقصود، وتبدو على الثانية دلائل الوثوق والاتزان. ونفس التصور لدى ابن رشد اذ يقسم هيئات المحدث قسمين: ((احداهما هيئة تدل على خلق وعادة، كمن يتكلم كلام عاقل أو كلام غضوب، والثانية هيئة تدل على اعتقاد)) ((2)) هذا ينسجم بوضوح مع صنفي المديح: فأحدهما يحاكي العادة الشاملة للفعل والخلق، وهذا يتوافق مع الهيئة الأولى. والثاني يحاكي الاعتقاد وهو ينسجم مع الهيئة الثانية يؤكد ذلك ما يختم به ابن رشد قوله السابق من أن: ((القصّاص والمحدّثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات)). ((3))

غير أنه يبدو أن لا لزوم لهذه الهيئات نفسها الا اذا كان القول غير ظاهر الانفعال والتخييل فتدعّمه من خارج. أما القول الكامل المكتفي بذاته فيستوجب الوقار في أدائه لأن هذه الحركات انّما تستعمل: ((مع الأقاويل الانفعالية التي ليست صادقة، أعني التي ليست هي ظاهرة التخييل. وأما الأقاويل الانفعالية التي هي ظاهرة التخييل ومناسبة للغرض المقول فيه وهي حق، فليس يحتاج أن تستعمل فيها هذه الأمور التي من خارج فانها تهجّنها اذ كانت هذه انما تستعمل في الأقاويل التي تضعف أن تفعل ما قصد بها الا باقتران هذه الأشياء بها، وهي الأقاويل الشعرية. فان القائل من الفقهاء لعبد الرحمن الناصر بحضر الملأ من أهل قرطبة يحرضه على حسداى اليهودى:

ان الذى شرّفت من أجله　　يزعم هذا أنه كاذب.

لم يحتج في اغضاب الناصر عليه الى أكثر من هذا القول، وان كان لم يخرج عن سمته وهيئته لكون هذا القول حقا. فلذلك لا ينبغي للشاعر أن يستعملها، اذ كانت ليست انّما هي فضل فقط بل وقد تهجّن القول والقائل اذا كان بالسمت

---

1) ابن سينا، فن الشعر، ص: 177
2و3) ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 209

والوقــار)) . ((1)) فالهيئــات الخارجيــة المصــاحبــة للقول تفرضــها طــبيعــة القول نفســه لأن المســألــة مرتبطــة بالوظــيفــة ، ولأن عمليــة ترسيخ الانفعال في المتلقي قد لا تحتاج الى تدعيم من خارج اذا كانت الانفعالات المقصــود ترسيخها مكــتملــة التصويــر ، والمســألــة بيد الشاعــر أو المنشــد .

لكــن يبدو أن الفلاسفــة يرون هذه الهيئــات طــبقات أم مستويات بعضها أكمــل من بعض بحيث قد يرتقــي بعضــها الى شكل أقــرب من التمثيــل ، ويدنو بعضها الى شكل أبسط بحيث : ((قد يكــتفي الشاعــر من هــذه باستعمال الاشكال الخاصــة بصنف صنف من أصــناف الاقــاويل . وذلك اذا اضطــرّ الى ذلك مع الذين يستعملــون الأخذ بالوجوه . وأعني بأشكال القول : شكل الخبــر ، وشكل السؤال ، وشكل الأمــر ، وشكل التضــرّع . وذلك أن شكل المخبــر غير شكــل السائــل ، وشكل الآمــر غير شكل الطــالــب أو المتضــرّع . فالشاعر قد يكــتفي بأشكال الاقــاويل عن سائــر الاشيــاء التي من خارج ، فان تلك ، اذ كان مــن شأنها تهجين الاقــاويل الشعريــة فليس ينبغي أن تجعل جزءاً مــن صناعــة الشعر ، وانما ينبغــي أن تجعل جزءاً مــن صناعــة أخرى)) . ((2))

والتفــرقــة الواضحــة بين أشكال الاقــاويل وبين الاشيــاء التي من خارج ادراك لنوعيــن من الحركــات والهيئــات . وليس من المستبعــد أن تكــون الاشيــاء التي مــن خارج انماطــا من التمثيــل المعروفــة عند العرب خاصــة أن الأخذ بالوجوه قد يراد به الاقنعــة . ولا يبعد الأخــذ بالوجوه حتى في التسميــة عن الأشيــاء التي من خارج . فاذا أضــفنا الى ذلك أن هذه الأشــياء جزء مــن صــناعــة أخرى بات لزامــا الايمــان بأن الفلاسفــة على علم بصــناعــة تستعمــل أشكال التمثيــل بأصــنافها أو بكثيــر مــن أصــنافها ، وليس على الشعر أن يأخذ منها أشكالا أوليّــة تلائــم طــبيعة الانفعالات التي يقصــد تأصــيلها في الجمهــور . وهذا اذ يقرّب الشعر من الخطــابــة في الخاصــة الانفعاليــة يقطــع أيضــا بأن ارتبــاط هذه الأشكــال التمثيليــة الحاسم بالهجاء والسخريــة والسماجــة وما أشبهها المانع الرئيس في عدم السمــاح باستغلالها في الطراغوذيا والمديح بشكل كامــل . وهذا يؤكــد ما زعمنــاه من أن تصــور الفلاسفــة للمديح الشعري أو الدا ــراغــوذيــا تصور بعيد عن أرسطو ، ومحكوم بما هو موجود وراسخ في بيئة الفلاسفة .

1) المرجع السابق . ص : 233 — 234

2) المرجع السابق . ص : 234 . ينظر ايضا : ابن سينا . فن الشعر . ص : 190 — 191

هل بعد كل هذا يمكن للباحث ان يزعم أن الفلاسفة الاسلاميين أدركوا نظرية المحاكاة الأرسطية وأسسوا على هذا الادراك شروحهم لكتاب فن الشعر لأرسطو، ومن ثم استطاعوا التحكم في طبيعة الأنواع الشعرية الموضوعية التي ينظّر لها أرسطو؟ الحق أن تصور الفلاسفة لطبيعة التمثيل يقطع بالبون بينهم وبين المعلّم الأول، فاذا أضفنا الى ذلك أن الفعل المحاكى في تصوّرهم لا يرتقي الى أن يكون حدثا ليجسّد بذلك الأساس الذى تقوم عليه التراجيديا أو الملحمة، وقد تبدّى لنا ذلك في متابعة دلالات مصطلح خرافة، وارتباط الفعل بالقيمة الأخلاقية واضح في تصوّرهم، اصبح لزاما الاقرار بأن الفلاسفة أخضعوا أرسطو لثقافتهم ولم يخضعهم أرسطو لرؤاه.

ومع كل ما سبق يقرّر كثير من الباحثين ببساطة أن الفلاسفة الاسلاميين فهموا نظرية المحاكاة اليونانية وان لم تتح لهم طبيعة الشعر العربي تطبيقا سليما لهذه النظرية، غير أننا نزعم أن الغموض يلابس هذا الحكم بقدر ما يلابس هذا الفهم. فطه حسين يلاحظ خلط ابن سينا في درس الأنواع الشعرية اليونانية، ثم يرى أنه: ((قد فهم حق الفهم (نظرية المحاكاة)، وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية وللوسائل التي يتوسّل بها فني التغلّب على الصعاب التي تعترض الشاعر. وجملة القول انه قد فهم كل ما يمكن أن يفهمه شرقي يجهل الآداب اليونانية كلها. فهم أصولا عامة، وأصولا قد تنطبق على الأدب العربي من بعض الوجوه، وهو نفسه يعترف بذلك)). ((1)) ونحن نزعم أن ما يقرّره الباحث في آخر النصّ السابق من أن ابن سينا فهم أصولا عامة يخالف ما سبق أن أكّده من أنه قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة. وحق الفهم هذا لا يجعل المرء يشكّ في أن ابن سينا فهم من النظرية أصولا عامة فقط.

وفهم ابن سينا لنظرية المحاكاة كأصول تؤسّس رؤية أرسطو للشعر، لا بدّ أن يستتبعه ادراك ابن سينا لطبيعة المحاكاة كجذر ينتظم الشعر والفنون مع الاقرار باختلافها في الوسيلة أو المادة، والموضوع والطريقة. واذا كنّا نعترف

---

1) د. طه حسين. مقدمة كتاب نقد النثر، ص: 26 — 27

بأنه أدرك اختلاف الشعر والفنون في الوسيلة، فان اختلافهما في الموضوع بحيث يقدم بعضها الناس أفضل مما هم، أو أسوأ، أو كما هم، و اختلافهما في الطريقة بحيث تقدم التراجيديا الناس وهم يفعلون - كما يرى أرسطو - أي تقوم أساسا على الحوار، في حين تتأسس الملحمة على الرواية، لم تكن من الوضوح في ذهنه بقدر يسمح بالحكم بأنه أدرك نظرية المحاكاة ان لم تكن غريبة عن ذهنه على الاطلاق.

ونحن نزعم أن الذي كان خلف اصدار مثل ما سبق من أحكام هو حديث ابن سينا - والفلاسفة - المسهب عن محاكاة الفعل مما قد يوقع في الذهن الايمان بأنه أدرك طبيعة الفعل. وقد رأينا أنه يتصور نوعا من الفعل وليس الفعل كحدث. والحق أن التوقف عند ظاهر المصطلح هو الذي يؤدي أيضا الى مثل هذا الحكم حيث يرى الدكتور عصام قصبجي أنه: ((ربما كان أبلغ دليل على الشكل الفني المحرّف الذي ظهرت به نظرية المحاكاة عند العرب، هو أن النقاد - والفلاسفة منهم بخاصة - فهموا من الناحية النظرية غالبا مذهب "أرسطو" في المحاكاة، ولكنهم كانوا يقعون في الغلط عندما يحاولون تطبيقه على الشعر العربي على نحو يشير الى أنهم ظلّوا يجهلون التناقض بين محاكاة أرسطو ومحاكاة العرب)).((1)) فاذا كان من الممكن قبول ملاحظة الباحث الأولى المتمثلة في فهم العرب للأساس النظري لمحاكاة أرسطو، رغم بعدها عن الحقيقة في نظرنا، فانه لا يعقل أن يختتم قوله بتقرير حقيقة جهل العرب للتناقض بين محاكاتهم ومحاكاة أرسطو. والواقع أن العرب والفلاسفة بخاصة لو تم لهم فهم الجانب النظري من محاكاة أرسطو لأدى بهم ذلك حتما الى فهم الفروق بينها وبين محاكاة العرب، وهذا لم يحدث لأن الفلاسفة في الحقيقة لم يدركوا - على الأقل - بدقّة - الجانب النظري أيضا من محاكاة أرسطو.

والحق أن التطابق - أحيانا - بين كلام الفلاسفة وكلام أرسطو على مستوى التنظير لا يعني الاتفاق في الفهم، بل ما يشحن به الفلاسفة مفاهيمهم ومصطلحاتهم من شروح ومضامين يخالف آراء أرسطو، وعليه فنحن نزعم أن افادة

1) د عصام قصبجي . نظرية المحاكاة، ص: 20 — 21

الفلاسفة من أرسطو انما كانت من فلسفته عامة، أما ما يخص فهمهم للشعر فيبدو أن البون شاسع بين الطرفين. هذا لا يمنع الاتفاق في بعض الجزئيات كبحث نشأة الشعر مثلا. فلقد ظل الفلاسفة يقرأون أرسطو بما رسخ في أذهانهم من قناعات في بحث الشعر، وأقاموا فهما جديدا يحاذي فهمه ويشكل قطرا في دائرة النقد العربي وان استند في أسسه النظرية على الفلسفة عامة، لذلك: ((ينبغي أن يحتاط في تقدير أثر أرسطو الذي كانت طبيعة الظروف الاسلامية لا تعين على تعمّقه. والتباين بهذا، شاسع بين البيئتين .. ولدينا الآن النصوص الكاملة للترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد تشهد على حقائق يعنينا أن ننبّه اليها باختصار. ومغزاها جميعا أن العقلية الاسلامية لم تستطع أن تتخلى عن همومها فأقحمتها وأسندتها الى أرسطو)). ((1))

وترجع العوامل الحاسمة في هذا المسار الذي اتخذه فهم الفلاسفة لأرسطو في الشعر الى طبيعة الشعر العربي أساسا، ذلك: ((أن لغلبة الشعر الغنائي، على الأدب العربي أثرا في عجز النقاد العرب عن الافادة من نظرية المحاكاة على نحو ما أفاده أفلاطون أو أرسطو)). ((2)) وهذا بقدر ما ينطبق على النقاد ينطبق على الفلاسفة. وقد أعاد الدكتور عصام قصبجي هذا العامل في تقريره نفس الحقيقة، وأضاف اليه عاملين آخرين كانا وراء تأسيس هذا الفهم أيضا، وهما: اجلال الشعر الجاهلي، وربط الشعر بالفنون النفعية. ((3))

وخلو النقد العربي من نظرية المحاكاة لا يتبعه ضرورة الحط من قيمة هذا النقد وقدره. فلقد تأسّس هذا النقد واستلهم أصوله من شعر غنائي، ومن ثم لا ينتظر من نقاده أن يؤصلوا الأشعار موضوعية كالتراجيديا والملحمة. وهذا الفهم المستخلص من الشعر العربي الذي حدّد طبيعة نقده هو الذي سيطر على النقاد والفلاسفة، وشكل المفاتيح التي بها قرأوا أرسطو. لكن هذا لا يعني الحسرة على فوات الفرصة "التاريخية" على النقد والشعر العربيين في استلهام أجناس أدبية موضوعية ربما كانت تثرى بها الثقافة العربية الاسلامية، وربما سبّب ذلك تغييرا في مسارها التاريخي كما يتحسر على ذلك كثير من الباحثين ناعين على الشعر ((4))

---

1)) د مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ص: 118

2) د غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 164

3) د عصام قصبجي، نظرية المحاكاة، ص: 75 وما بعدها.

4) ينظر: د عبد الرحمان بدوي، مقدمة الشعر من الشفاء. د سهير القلماوي، فن المحاكاة.

العربي تضييعه هذه الفرصة .ولذلك علينا أن نهضم حقيقة غياب أثر نظرية المحاكاة من النقد العربي وهذه الحقيقة: ((لها ما يسوّغها . ولكن بعض النقاد العرب المحدثين يسجلون غياب شعر المحاكاة من التراث العربي ، ونقد المحاكاة من النظرية النقدية العربية بكثير من الحسرة والأسف .وأحب أن أقول انه لا يعيب التراث العربي مطلقا أن يخلو من ظاهرة من ظواهر النقد الاغريقي ، مهما كان لتلك الظاهرة من خطر في تاريخ النقد العالمي .ان أحدا لم يقل بأن كل تراث شعري ينبغي أن يكون شعر محاكاة ، والا احتل مكانة هابطة .حقيقة ان أرسطو يجد شعر المحاكاة ، ولا يعتد كثيرا بالشعر الغنائي كما سبق ، ولكن هذا الحكم ينبغي أن ينظر اليه في سياقه ، وأن يحصر في نطاق الشعر الاغريقي . ان الشاعر الغنائي الاغريقي لا يقاس من وجهة نظر نقاده الى الشعر التمثيلي الاغريقي . هذا صحيح ، ولكن هذه القضية ينبغي ألا تسلم الى قضية أخرى تقول بأن الشعر الغنائي على الاطلاق لا يقاس الى الشعر التمثيلي على الاطلاق)) . ((1))

وغنائية الشعر العربي لا تعني خلوه من كل "موضوعية" ، أو اهتمام بواقع الأمة التي أوجدته .ولا يعني تمايزه عن الشعر الموضوعي انحطاطه عنه ، لأن المقارنة بين النوعين لا ينبغي أن تتجاوز الوصف الى المعيارية .فعندما نحدد الفوارق الفنّية بين النوعين لا ينبغي أن يجرنا ذلك الى الحط من الغنائي .فهو نوع شعري يبرّره قيمه الفنّية ، ولقد تمكّنت خصائصه الفنّية من أن تتسع لتشمل التعبير عن ظروف قائليه وظروف أمتهم ، ولقد أدرك نقاده تمايز شعرهم عن أشعار غيرهم من الأمم رغم ما لابس تصورهم لأنواع الأشعار اليونانية من ضباب: ((وقد كان في شعر العرب ما ليس في شعر اليونان كما كان في شعر اليونان ما ليس في شعر العرب ، وعرف أسلافنا ذلك وفهموه حين لخّصوا كتاب الشعر لأرسطو بين ما لخّصوه من كتب الفلسفة ، فلمّا رأوا ما فيه من حديث عن شعر الملاحم وشعر التمثيل أدركوا اختلاف ما بين الأمتين في منحاهما الشعري ، وكانوا أميل الى اثبات الفضيلة للعرب)) . ((2))

ومسألة الغنائية في الشعر العربي مسألة تحتاج الى نظر ، فغنائية هذا الشعر لم تكن ترتبط بذات الشاعر الا من خلال ارتباطها بذات الجماعة ، فتمني الشاعر

1) د محمد الربيعي .في نقد الشعر ، ص: 41 — 42
2) د شكري محمد عياد .الرؤيا المقيدة .ص: 13

بقيم أخلاقية أقرها الذوق العربي كالشجاعة والعفّة والحكمة وغيرها عبر قصائد المدح مثلا ، لم يكن الا غناء بمثل راسخة في وجدان الأمة ، ويراد لها أن تظل مثلا تبتغى وتطلب . والهجاء بضدها تكريس لمثل الرفعة السابقة من خلال التحذير والسخرية من أضدادها ، بل حتى صفات الجمال التي كرّسها الشعراء للمرأة من خلال غزلهم ، لا تكشف عن محبوبات هؤلاء وما يتميّزن به من صفات متفرّدة ، بقدر ما ينحت هذا الغزل نموذج الجمال في الذوق العربي : ((والغنائية بمعناها الذاتي الضيق لا تتّسع لتصوير القصيدة العربية بما تضمّه من عالم شعري متباين العناصر فيفمل (كذا) ذلك في أقرب المظاهر الى الذاتية . ونعني به شعر الحب حيث يظهر " الأنت " مثلا في الخليليين أو الصاحبيين ثم في المحبوبة أكثر مما يظهر " الأنا " وحيث تتراءى الأفكار الشعرية متبلورة في حقائق الحياة التي يلتقطها الشاعر والمواقف التي يصورها أكثر مما تتراءى الذات ، فغنائية القصيدة العربية غنائية " موضوعية " وليست ذاتية وفي هذه الموضوعية ، يكمن نظام القصيدة وتركيبها . والتصور العربي للشعر يقوم على الادراك والعلم والمعرفة . وفي نطاق هذه المدلولات دار لفظ الشعر عند العرب)) . ((1)) فكأن الخصوصية تترك المجال للنموذجية ، وينطبق اذ ذاك على الشعر العربي ما وصف به أرسطو أشعار اليونان الموضوعية من أنها تقدّم الكلي عكس التاريخ الذى يهتمّ بالجزئي ، ولذلك فالشعر أقرب الى الفلسفة من التاريخ . واذ ذاك يمكن للمرء أن يتصور مفهوم المحاكاة منطبقا على الشعر العربي أيضا ، حيث تظل ثنائية الموضوع المحاكى أو الشيء من جهة ، ووسائل محاكاته من جهة أخرى تحكم الفهم العربي لعلاقة الشاعر بالواقع التي تعزل الذات عن الحضور في القصيدة كأساس للتجربة الشعرية ، وتدع لها دور الوساطة التي تمرّ عبرها الأشياء والقيم لتجد لها مكانا في القصيدة .

ويبدو أن هذه الثنائية الراسخة في الفهم العربي هي التي أعطت الفلاسفة امكانية تصور المحاكاة التي ترصد موضوعا خارجيا ، وان ظل هذا الموضوع : شيئا

---

1) د لطفي عبد البديع . الى طه حسين . . . م : التكامل في القصيدة العربية .
ص 176

أو فكرة أساسا أو" فعلا" ، وأعطوه أحيانا مصطلح العادات أو الاعتقاد . ونحن نزعم أن فهم الفلاسفة هذا هو الذي جعل بعض الباحثين يقررون أن الفلاسفة الاسلاميين فهموا نظرية المحاكاة اليونانية . والحق أن هناك أساسا مشتركا لمعنى المحاكاة في الأدبين ، هذا الأساس هو الذي أتاح للفلاسفة الحديث عن المحاكاة في الأدب منطلقين أساسا من واقع الشعر العربي .

والخلاصة أن الفلاسفة الاسلاميين استعملوا مصطلح " تخييل " لتحديد ماهية الشعر، فالشعر يتوسل بالمحاكيات ليوقع تخييلا في أذهان المستمعين . ومصطلح تخييل الذي يحدد الماهية ، يستعمله الفلاسفة أحيانا كمرادف للمحاكاة ، ولكن يمثل المصطلحان في الأغلب مستويين في النظر لحقيقة الشعر، فالمحاكاة بقدر ما تشير الى الموضوع المحاكى ، أو الفكرة المقدمة ، يتحدد مفهوم تخييل انطلاقا من ايقاع هذه المحاكيات في الذهن .

واعتبار الشعر تخييلا أو محاكاة اقرار من الفلاسفة بأن حقيقة الشعر تتجسد أساسا في صورته ، أي في عناصره الجمالية الموضوعية، مقابل المادة التي تشكل وجودا بالقوة قابلة لأن تستحيل شعرا اذا انطبعت عليها عناصر الصورة، لكن هذه المادة ليست أي شيء ، بل تحددت طبيعة هذه المادة في اشتراط أخلاقيتها في تصور الفلاسفة . وأخلاقية المضمون هي التي تأسس عليها فهم الفلاسفة لوظيفة الشعر، وهو موضوع بحثنا في الفصل الآتي .

الفصل الثالث

مهمة الشعر وغايته

طبيعة الشعر ووظيفته يرتبطتان في فكر الفلاسفة الاسلاميين، ذلك أن مصطلح "تخييل" الذى يحدد ماهية الشعر لديهم، يكشف عن الوظيفة بقدر ما يكشف عن الطبيعة، بل يبد وأن تصور طبيعة الشعر في أذهان هوءلاء لم يمرّ الا عبر تصور الغاية. فوظيفة التخييل يمكن أن تحدّد انطلاقا من قدرة التخييل على ايقاع المحاكيات في أذهان المستمعين ليوحي بوقفة سلوكية معيّنة، لكن هذه الوظيفة لا تتم الا عبر انفعال النفس بالتخييل واستسلامها التام لطبيعة الصور المحاكاة وما يرفدها من ايقاع باعتبار أن المخيلات متمايزة عن غيرها من ألوان المعرفة انطلاقا من خواصها الجمالية، وهذا شق الطبيعة في فهم المصطلح.

ولكن هذا لا يمنع من امكانية تتبع التصور الغائي للشعر حسب رأى الفلاسفة، اذ أكّد هوءلاء أن: ((الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذى خيّل له فيه أمر ما (من طلب له أو هرب عنه ومن نزاع أو كراهة له أو غير ذلك من الأفعال من اساءة أو احسان) سواء صدّق ما يخيّل اليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقه على ما خيّل أو لم يكن)). ((1)) فالأقاويل المخيّلة تتجاوز في التصور الفلسفي مجرّد احداث التعجيب أو اللذة الحاصلين من اعادة بناء القوة المخيّلة المستمعة للصورّ المدعومة بتناسب الايقاع وتوازنه، بل هي ترمي وراء هذا المستوى الامتاعي الى التأثير الفعلي الذى يتجّسد في سلوك. وهذا السلوك يتناسب مع طبيعة التجربة أو هو صدى لطبيعة التصوير الشعرى للشيء المحاكى، فقد ينتج عن ذلك طلب للشيء أو نفور منه. فهذا التجاوز بالغاية في الشعر من مستوى الجمال الى النفع اقرار من الفلاسفة الاسلاميين بأهمية الوظيفتين معا، فلا تمرّ الوقفة السلوكية الموحى بها الا عبر جسر القيمة الجمالية التي تأسر النفس وتضمن بذلك استسلامها وانقيادها للسّلوك المرتجى. أما كيف يحدث التخييل أثره النفسي هذا

1) الفارابي. كتاب الشعر، ص 94

ويتجاوز به مجرّد الانفعال بالجمال الى السلوك فانه: ((يعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل الذى يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذى يشبه ما نعاف: فاننا من ساعتنا يخيّل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنّبه وان تيقّنا أنّه ليس في الحقيقة كما خيّل لنا، فنفعل فيما تخيّله لنا الأقاويل الشعرية، وان علمنا ان الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقّنا أن الامر كما خيّله لنا ذلك القول)) . ((1))

وانطلاقا من أن الشعر يبني صوره المخيّلة أساسا من رصد علاقات التشابه بينها، ليؤدّى الى الترغيب في الشيء المشبّه أو التنفير عنه، فان هذه العلاقات التشبيهية تماثل تماما ما يرى في الطبيعة والواقع، فرؤية شيء ما قد تثير في النفس صورة شيء يشبهه، ويكون التأثير الحاصل من الشيء المرئي شبيها بطبيعة التجربة النفسية التي أحدثها قبله المثار، وعلاقات التشابه هذه أو الصفات المشتركة بين المتشابهين أو بين الشيء المرئي وشبيهه في النفس، هذه الصفات هي المتسبّبة في الاثارة، فبواسطتها يثار ما كمن في النفس من تجارب ويصعد الى السطح ما خفي من أشياء، فيحدث اسقاط التجربة السابقة المختزنة على المرئي الشبيه.

ويستلهم ابن سينا آراء الفارابي السابقة متجسّدا حقيقة الفكرة في مثال سبق أن مرّ بنا في بحث الطبيعة، حيث يقول: ((القياسات الشعرية من مقدّمات مخيّلة، وان كانت مع ذلك لا يصدّق بها، لكنّها تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة كمن يقول: لا تأكل هذا العسل فانّه مرّة مقيّئة، والمرة المقيئة لا تأكلْ فيوهم الطبع أنّه حق مع معرفة الذّهن بأنه كذب فيتقزز عنه)) . ((2)) فرؤية العسل تثير في النفس صورة المرّة، وهذه مقيّئة، فيتصور في العسل نفس الصفة، فتنفر منه النفس رغم علمها أن

---

1) الفارابي ،احصاء العلوم ،ص: 67 – 68
2) ابن سينا ،عيون الحكمة ،ص: 13

العلاقة التشبيهية قائمة على الكذب ، لكن هذا الإدراك العقلي لا يمنع من انقياد الطبع للإشارة . وهنا تكمن خطورة الشعر الذى يمكنه أن يضع النفس في صراع مع العقل ، بل قد يحدث السّلوك استجابة لما أثير في النفس أساسا ، لأن الناس كما أكّد ذلك الفلاسفة يستجيبون للتخييل أكثر من استجابتهم للتصديق . فالاشارة التي يحدثها الشعر تستند أساسا على طبيعة النفس البشرية وعلى القوانين السيكولوجية التي تنظمها : ((فبعد أن ترسم الصورة التي قدّمها الشاعر في ذهن القارئ ، يحدث له نفس الشيء الذى يحدث حين ينظر الى شيء ليس في ذاته كريها ، لكنه يشبه شيئا آخر كريها ، فيستدعي الشبيه شبيهه الى الذهن ، فمن الحقائق النفسية المعروفة ، ذلك القانون الذى يسمّونه بقانون التداعي ، وخلاصته أنّه اذا اقترن في خبرتك شيئان لأى سبب من الأسباب ، ارتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر ، بحيث اذا عرض لك أحدهما ، وثب الآخر الى ذهنك فورا)) . ((1))

والحق أن الفلاسفة الاسلاميين أدركوا الأساس السيكولوجي الذى تقوم عليه طبيعة الشعر ووظيفته في آن . وتتبّعوا المراحل النفسيّة التي تمرّ عليها طبيعة الاشارة الشعرية ، والدراسات النفسية التي أخذوها عن أرسطو هي التي ساعدتهم على تأسيس بحثهم الوظيفة في الشعر على طبيعة النفس . فلقد قسّم الفلاسفة الاسلاميون النفس الى قوى وملكات ، فاذا كانت قوى الحس والتخيل والعقل تمثّل أسس التصور الفلسفي لنظرية المعرفة ، فبواسطة الحس يتأتّى ادراك المحسوسات مادامت مرتبطة بمادّتها ، ويتسنّى للعقل أن يجرّد الماهيات أو الكلّيات من المحسوسات المدركة أفرادا . ووسط بينهما الخيال أو المخيّلة ، وهي قوة يمكنها " احضار المحسوسات بعد غيبة طينتها " فطبيعتها تمكّنها من تصوّر المحسوسات دون أن تضطرّ الى

---

(1) د زكي نجيب محمود ، المعقول واللامعقول ، ص: 305

تصورها في علائقها المادية ، فهي تجردها نوعا من التجريد .فاذا كانت هذه قوى الادراك ، فان الادراك ينتج عنه سلوك ما . قد يكون هذا الادراك عقليا أو حسيا أو تخييليا ، والأخير هو المقصود ببحثنا في الشعر.

وتم للفلاسفة تصور عبور النفس من مستوى تخيل الشيء الى الوقوف وقفة سلوكية ، بعد أن أوصلوا بين قوة الادراك وقوة الحركة .فاذا ارتسم في المخيلة صورة لشيء مرغوب فيه أو مرغوب عنه ، أثارت الصورة المخيّلة القوة المحركة ، وهي قوتان: باعثة على الحركة أو نزوعية شوقية . ومحركة بالفعل . وللباعثة على الحركة أو النزوعية شعبتان: احداهما يطلب بها اللذة أو يوصل بها الى المرغوب فيه ، والثانية تقبض النفس عن المرغوب عنه ، أو تدفعه عنها . فالصورة الشعرية اذا ارتسمت في القوة المخيّلة أثارت القوة النزوعية الشوقية ، وطبيعة هذه الاثارة تتجسد حسب الهدف السلوكي من الشيء المحاكى ؛ فاذا كان طلبا له تحركت شعبتها المختصة بذلك ، واذا كان تنفيرا عنه ، تحركت الشعبة المختصة بذلك فقبضت النفس عنه ، أو دفعته عنها . وتنتهي العملية السلوكية بتجسيد الاثارة عمليا عبر قيام المستمع بالسلوك الفعلي انطلاقا من مبادرة القوة المحركة الفاعلة على تنفيذ الفعل عضليا :

((وللنفس الحيوانية بالقسمة الأولى قوتان محركة ومدركة والمحركة على قسمين اما محركة بأنها باعثة على الحركة واما محركة بأنها فاعلة والمحركة على أنها باعثة هي القوة النزوعية الشوقية وهي القوة التي اذا ارتسمت في التخيّل الذى سنذكره بعد صورة مطلوبة أو مهروب عنها بعثت القوة المحركة الأخرى التي نذكرها على التحريك ولها شعبتان شعبة تسمى قوة شهوانية وهي قوة تبعث على تحريك تقرّب به من الاشياء المتخيّلة ضرورية أو نافعة طلبا للذة وشعبة تسمّى غضبية وهي قوة تبعث على تحريك تدفع به الشيء المتخيّل ضارا أو مفسدا طلبا للغلبة وأما القوة المحركة على أنها فاعلة فهي قوة تبعث في الأعصاب

والعضلات من شأنها أن تشنج العضلات فتجذب الأوتار والرباطات المتصلة بالأعضاء الى نحو جهة المبدأوترخيها أو تمدها طولا فتصير الأوتار والرباطات الى خلاف جهة المبدأ)) . ((1))

والمعرفة بعلم النفس هي التي أباحت للفلاسفة هذا التصور المتدرج والمرحلي للكيفية التي يحدث بها الشعر أثره في المستمع . هذا الأثر الداعي الى سلوك . وهذا التصور المرحلي هو الذى يقطع باقرار الفلاسفة للوظيفة الجمالية للشعر ، لأن القوة الشوقية لا تذعن الا بعد أن ترتسم الصورة الشعرية المتقنة في المخيّلة ، واذ ذاك تنتقل الاستجابة الى الفعل . فطبيعة السلوك الذى أكّد الفلاسفة أخلاقيّته يكمل تصور الوظيفة التي تنتهي الى النفع بعد أن تمر على مرحلة اللذة الحاصلة من الجميل .

وقبل أن ننتقل الى بحث هذه المسائل ، نرى كيف لخّص الدارسون مراحل الاثارة الشعرية . يرى الدكتور زكي نجيب محمود أن : ((مؤدّى هذا المذهب الفارابي هو أن الغاية التي يحقّقها الشعر ، هي أن يوحي لقارئه بوقفة سلوكية يريدها له الشاعر ، لا بالقول المباشر ، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الاشارة الموحية ؛ ولو صدق هذا المذهب لكانت لنا به ثلاثة معايير يكمل بعضها بعضا ، نستطيع بها أن نميّز جيد الشعر من رديئه - أولها : أن ترسم القصيدة صورة أو صورا تتكامل أجزاؤها بحيث يمكن تصوّرها ؛ وثانيها : أن يكون للصورة المرسومة من قوى التداعي ما تستجلب به الى الذهن شبيها لها من الخبرة المكنونة عند قارئها ؛ وثالثها : أن تكون الصورة المستدعاة حافزا لصاحبها على اصطناع وجهة للنظر ، ينظر بها الى العالم ، فيصطبغ بها سلوكه على وجه الاجمال)) . ((2))

ولم يكن من همّ حازم الا تقرير نفس الحقيقة التي أكّدها الفلاسفة في طبيعة الاثارة الشعرية وكيفية حدوثها اذ يقول : ((والتخييل أن

---

1) ابن سينا . علم النفس من طبيعيات الشفاء . ص: 41 - 42 . ينظر: ابن رشد . تلخيص كتاب النفس . ص: 100 - 101

2) د زكي نجيب محمود . المعقول واللامعقول . ص: 303 - 304 . ويستلهم الدكتور جابر عصفور الرأى نفسه في مؤلفه: مفهوم الشعر . ص: 68

تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل عنها لتخيّلها وتصوّرها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية الى جهة من الانبساط أو الانقباض) .((1))

— 2 —

لقد أدركنا المستند السيكولوجي الذى تمرّ به تجربة الخضوع لفعالية الشعر ، ووضحت حالة المتلقي الشعورية التي يأسرها الشعر، ويتجاوز الانفعال به مستوى اللذة أو المتعة الى الايحاء بسلوك أو الدعوة الى موقف . لكن اذا كان واضحا في أذهان الفلاسفة أن مصدر المتعة في القصيدة مرجعه الى خصائصها الفنّية أساسا، فما مصدر القيمة الأخلاقية الناتجة عن القصيدة، وما طبيعة المضمون الموحي بسلوك؟

لقد تقررّ في بحث الصورة والمادة أن المضمون الشعرى لا يخرج في التصور الفلسفي عن الأخلاق ، وقد جمعوا ذلك في العادات الشاملة للأفعال والخلق ، أو محاكاة الأزمنة كما هو الحال في القصص الشعرى . طبيعة المضمون الشعرى هي التي تحدّد القيمة الأخلاقية ومن ثم وظيفة النفع في القصيدة ، في حين تظل وظيفة الامتاع صدى لقيم الفن . وهذا الفصل — كما سبق أن شرحنا — يحتّمه تصور عناصر القصيدة مفككة ، والاهتمام بالمضمون والحكم عليه في ذاته . والفصل التصورى لعناصر القصيدة أو لثنائيتها : صورة ومادة ، ينعكس في تصور الوظيفة ؛ فالوظيفة الجمالية صدى للصورة والوظيفة النفعية صدى للمادة . لكن هذا لا يعني أن الوظيفتين مستقلّتان ، بل ان الفصل يفرضه تتبع أثر الشعر في النفس وبحث طبيعة الانفعال الحاصل في النفس من الشعر ومراحل امتداده . فان وظيفة النفع لا تتحقق الا عبر الجمال ، ومن ثم يتحتّم في التصور المتكامل تماسك المستويين : الصورى والمادى ، ومنه التحام الأثرين الجمالي والغائي ، هذا في طبيعة الفهم الفلسفي للشعر ، أى فيما ينبغي أن يكون عليه الشعر ، أمّا في الموجود ، فقد تأسّس نقد الفلاسفة للشعر العربي — في بحث الوظيفة —

1) حازم . المنهاج . ص: 89

على ادراك جمالية الطاقة في الأدب من قيمته النفعية
ومن تضاؤل الانتباه الى الجمالية فيه .

علـى ادراك جماليتـه الطـاغيـة فـي الأغـلب علي قيـمتـه الـنفـعيـة وعلى تضاؤل الـفائـدة الأخلاقيـة فيـه .

والـحق أن وظـيفتي الـترغيب والـترهيب ستستحيلان الـى ثنائيـة جديـدة الـتحسيـن والـتقبيح : تحسيـن الأشـياء الـمراد ترغيب الـنفس فيهـا ، وتقـبيح ما يـراد تـنفيـر الـنفس منـه .واذا كـان مصطـلحا "الـترغيب والـترهيب" يرسمـان طـبيعة الانفعـال الـمرجـو مـن الـشعر في الـنفس،فان مصطـلحي : الـتحسيـن والـتقبيح ، بقـدر ما يكـشفـان عن طـبيعـة الاستجابـة الـسيكـولوجية للجـميـل والـقبيح ، يكـشفان عن موضـوعيـة الـمادة الـجميلة أ والـقبيحة ، فهمـا يرتبطـان بالـشيء المحسّن أو الـمقبّح . فهناك أشـياء نبتغي تحسينهـا فـي الـنفـس وهـي من طـبعهـا فـاضـلـة ، بغيـة تأصـيلها فـيها ، فيعتمـد فـي ذلك علـى اضـفاء خصـائص الجمـال والحسـن عليها مـن خلال تصـويرها شعريـا وتشبيهها بمـا هو أكـمـل منها حسنـا ، وهناك ـ على العكـس منـه ـ القبيـح ، غير الفاضـل ، وهـو يقبّح بواسطـة تصـويـره بما هو أقبح ، بغيـة تنفيـر النفـس منـه .اذن فـوظيفـة التحسيـن والتقبيـح هي التي تختـزل فهم الفلاسفـة لغايـة الشعر .

والحق أن ثنائيـة التحسيـن والتقبيـح الـتي تـؤدّي الـى ترغيب أو ترهيـب تتجسّد فـي الغرضيـن الـكبيريـن : الـمدح والهجاء .وتستنـدان فـي دراسات النفس الـى شعبتـي الـقوة النزوعيـة : الـشهوانيـة والغضـبيـة ، واذ تهدف الأولـى الـى طـلب ما يرضـي وتحصيلـه، تقـوم الـثانيـة بدفع الـضار ومسك الـنفس وقبضـهـا عن الا نـدفـاع .ولذلك يـظـل الـتصور الفلـسفـي متماسـكا فـي هـذه الثنـائيات الـحاسمـة فاذا كـان : ((الـمحاكـون والمشبّهـون انّمـا يقصـدون بذلك أن يحثّوا عـلى عمل بعض الأفعـال الاراديـة ، وأن يكفّـوا عن عمـل بعضـهـا ، فقـد يجب ضرورة أن يـكـون الأمـور الـتي تقصـد محاكـاتها : اما فضـائـل ، واما رذائـل .وذلك أن كل فعل وكـل خلق انّمـا هو تابـع لأحد هذيـن : اعـني الـفضيلة والـرذيـلـة ؛ فقد يجب ضـرورة أن تكـون الـفضـائـل انما تحاكـى بالفضائل والـفاضليـن ، وأن تكـون الـرذائـل تحاكـى بالـرذائـل والأرذليـن .واذا كان كل تشبيـه وحكايـة انّما تكـون

بالحسن والقبيح ، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية انّما يقصد بها التحسين والتقبيح)) . ((1)) فالحث على الفضيلة يستوجب محاكاة الفضيلة ، والكف عن الرذيلة يستوجب محاكاة الرذيلة . وهنا يستحيل النوعان الى فضيلة ؛ لأن محاكاة الرذيلة لا يقصد منها سوى تنفير النفس عنها ، فانقباض النفس عن اتيان الرذائل ، فضيلة . فطبيعة المادة المحاكاة هي التي تحدّد طبيعة الوظيفة الحاصلة . ومع ذلك : ((قد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث وهو التشبيه الذى يقصد به مطابقة المشبّه بالمشبّه به من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح ، لكن نفس المطابقة . وهذا النوع من التشبيه هو كالمحاكاة المعدّة لأن تستحيل الى الطرفين : أعني أنها تستحيل تارة الى التحسين بزيادة عليها ، وتارة الى التقبيح بزيادة أيضا عليها)) . ((2)) وخشية أن يطمن هذا النوع من التشبيه الذى لا يراد منه سوى المطابقة في ثنائية التحسين والتقبيح ، يأبى الفلاسفة أن يتصوروا له وجودا تاما ، فهو معدّ باضافة شيء عليه لأن يستحيل الى تحسين أو تقبيح . وستتبيّن لنا طبيعة هذه الاضافة في موضع لاحق من هذا الفصل .

وشعر المطابقة هذا توجده العلاقات الصورية بين الأشياء في القصيدة التي لا يراد سوى اقامة التشبيهات والعلائق بين الأشياء دون الدعوة الى سلوك ، واذ ذاك لن تتجاوز علاقات التشبيه هذه على مستوى المهمّة ، احداث الدهشة أو المتعة انطلاقا من الاعجاب الذى يحدث في النفس المتأتي من طبيعة جمال الصور دون أن توحي بسلوك لأنها خلو من القيمة الأخلاقية . ويبدو أن هذا هو تصور الفلاسفة لطبيعة الشعر العربي الذى لا يرمي الا الى تكديس صفات التشابه المشتركة بين الأشياء ليحث يعجيبا دون أن يمال بتلك الأشياء الى تحسين أو تقبيح ، طبعا هذا في الأعمّ فهم يستثنون منه أشعارا ترمي الى الأخلاق : ((والشعر قد يقال للتعجيب وحده وقد يقال للأغراض المدنية . وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية)) . ((3)) واذا كنّا نؤجّل البحث في الشعر الداعي الى الأغراض المدنية الى موضع

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 204
2) المرجع السابق . ص : 205
3) ابن سينا . فن الشعر . ص : 162

لاحق، فان الاقتراب من حقيقة شعر التعجيب يكشف لنا تصور الفلاسفة لحقيقة الامتاع في الشعر. فقد سبق أن لاحظنا أن وظيفة الـ تعجيب، أو المتعة في الفهم الحديث، تتحقق انطلاقا من خصائص الجمال في القصيدة مستقلة عن كل غرض أخلاقي سوى غرض التطريب، أو هي تتأسّس من شعر المطابقة الذي لا يهدف الى تحسين أو تقبيح. ووظيفة التعجيب هذه صدى للأقاويل الانفعالية التي: ((توجب استغرابا للشيء وعجبا به. وهو موجود كثيرا في أشعار العرب وخطبها، ومن أحسن ما في هذا المعنى قول أبي تمام:

فلو صوّرت نفسك لم تزدها على ما فيك من كرم الطباع

فان هذا القول انفعاليّ جدا. وقريب من هذا قول أبي نواس:

وليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد.)) ((1))

واذا كان التعجيب صدى للأقاويل الشعرية التي لا تحمل قيمة أخلاقية أو حثا على فضيلة، فان الانسان قد يهدف الى تحصيل لذّة أو متعة جمالية فقط من الفنون دون أن يبتغي فائدة، وكلّما كان ادراكه للموضوع أتم كانت لذّته الحاصلة أكمل. لكن هذا الاختيار الواعي لا يلغي طلب الفائدة من المدرك. فالفلاسفة الاسلاميون تصوروا وظيفة الجمال خالصة من النفع، ولكن موقفهم الفلسفي فرض عليهم الدعوة الى القيمة الأخلاقية أيضا، فهناك: ((معارف أخر تحصل بالحسّ، خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة، قد يتشوّقها الانسان ويقتصر منها على علمها وادراكها فقط، وعلى اللذة التي تلحقه من ادراكها، مثل الخرافات والأحاديث وأخبار الناس وأخبار الأمم التي انما يستعملها الانسان ويسمعها ليتفرّج بها فقط. فانّه ليس معنى التفرّج سوى أن ينال الانسان راحة ولذّة فقط. وكذلك المنظر الى الحاكين، وسماع الأقاويل التي يحاكى بها أيضا، وسماع الأشعار ومرور الانسان على ما يفهمه من الأشعار والخرافات، فالتي يحدّث بها ويقرؤها هي أمور انّما يستعملها المتفرّج بها والمستريح اليها للالتذاذ بما يفهمه منها فقط. وكلّما كان ادراكه لما يدركه أتقن كانت لذّته

1) ابن رشد . تلخيص الخطابة . ص: 666 ـ 667

أكمل .وكلما كان المدرك أفضل وأكمل فنياً نفسه كان الالتذ اذ بادراكه اكمل وأتمّ .فهذه أيضا معارف وادراكات انّما بوقف منها على الادراك فقط وعند الالتذاذ بالادراك ، لا لينتفع بها في تلك الأربع.((1)) هذا على أن الناس قد يستعملون هذه الأشياء أيضا على أنها نافعة في تلك الأربع .ولكن ليس استعمال من يقصد بها اللذة هو لأجل شيء من تلك الأربع الاّ بالعرض)) .((2)) فاذا كان الانسان قد يبتغي تحصيل لذّة من الاشمار فقط ، فان هذه اللذة لا تحصل الأبعد أن يتقن ادراك طبيعة الشيء الملذ . فالقيمة الجمالية تتطلّب معرفة بخصائصها الجميلة ، وتتكامل اللذة طرديا مع مستوى الادراك .

أما طبيعة هذه اللذة فهي أنّها : ((حركة للنفس وتهيّؤ بغتة بالحس للأمر الطبيعي الملائم .فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيّؤ فهو لذيذ ، وما فعل ضدّها فهو مؤلم مؤذ . . .وليس كل اللذيذات عن الحسّ ، بل في التخيّل لذّات أيضا .وان كانت بالحرى أن تنسب الى الحس .فان الذاكرين للذات يلتذّون بها)) .((3)) فحدوث اللذّة يتأتى من الانسجام والتوافق بين الموضوع المدرك والنفس. فملاءمة الموضوع الطبيعي للنفس يعني توافق القوانين التي تنظّم الموضوع والنفس معا فكلمّا حصل هذا التوافق حدثت اللذّة . واقتران اللذّة بالحس اقرار من الفلاسفة بأن الجميل حسّي بطبعه، واذا كان في التخيّل جمال ، فان التخيّل ليس سوى درجة أعلى من درجات الحسّ.

ومع ادراك الفلاسفة لقيمة الجميل في ذاته ولما يحدثه من لذّة في النفس غير مصحوبة بالنفع ، الاّ أنهم رفضوا التوقّف عند هذا المستوى في اشاعة الفنون في الدولة واعتبروا ترويج القيمة الجمالية وحدها علامة سقوط وتردّي المجتمع فمدينة : ((الخسّة والسقوط وهي التي قصد أهلها التمتّع باللذة من المأكول والمشروب والمنكوح ، وبالجملة اللذة من المحسوس والتخيّل وايثار الهزل واللعب بكل وجه ومن كل

1) ((وذلك أنه رأى (أي أرسطو) أن المطلوبات الأول عند الجميع، والتي يراها الجميع خيرات متشوّقة . . .أربعة : سلامة الأبدان ،وسلامة الحواس،وسلامة القدرة على معرفة تمييز الأشياء التي بها سلامة هذه ، وسلامة القدرة على السعي فيما يكون به سلامة هذه ، والمعرفة النافعة الضرورية هي هذه المعرفة .والسعي الضروري والمؤثر قبل كل شيء هو هذا السعي . . .)) نفسه .ص: 59.
2) الفارابي .فلسفة أرسطوطاليس.ص: 61 ــ 62
3) ابن سينا .كتاب المجموع . . .في معاني كتاب ريطوريقا .ص: 62

نحو)) .((1)) فينبغي أن يتجاوز بالشعر مستوى طلب الاستمتاع الى طلب الفائدة. وهنا نعود الى حقيقة الوظيفة التي أسندها الفلاسفة للشعر. فالشعر يمتع ولكنه يفيد أيضا. ومن هنا ارتبط تصور مهمة الشعر بالجدّ في أذهان الفلاسفة؛ فالشعر يحاكي الفضيلة لكي يحثّ عليها، ويكشف عن الرذيلة من خلال تقبيحها لينفّر الناس منها لكن غير مستساغ في الشعر أن يؤدّي وظيفته الأخلاقية في شكل الوعظ المباشر والدعوة الصريحة، لأن ذلك لا يثير انفعالا به ولذّة تمهّد للوقفة السلوكية المبتغاة، بل تصدم الدعوة الوعظية المباشرة العقل أساسا، ولا ترسم صورة جميلة في المخيّلة، وهذا الصدام مع العقل قد يؤدي على مستوى التلقّي، الى رفضها، بينما يتسنّى للشعر أن يمارس سيطرته على النفس وأن يؤثّر في سلوكها رغم علمها أحيانا أن الأمر مخالف لما يقول الشعر: ((والمحاكاة ذات وظيفة معرفية، يقصد من ورائها التأثير والتوجيه والتعليم، ذلك أنه اذا كان الانسان حسبما لاحظ الفلاسفة يتبع تخيّلاته أكثر مما يتبع علمه، فمن الضروري أن يلعب الشعر عبر التخييل دورا في توجيه سلوك الناس اما بتحسين الأشياء أو بتقبيحها بالترغيب بها أو عنها، باستجلاب منفعة أو مضرة. وبهذا ينبغي أن تكون للشعر مهمة أخلاقية فلا يكون مجرّد ترف أو أداة للمتعة أو هزلا ونقصانا. صحيح أن المحاكاة هي نشاط جمالي، غير أنّها ذات وظيفة أخلاقية في النهاية. فالجميل لا بدّ أن يكون نافعا وخيّرا...)) .((2))

فثنائية الجميل والنافع هي التي تشكل فهم وظيفة الشعر لدى الفلاسفة، ولقد تحدّد هذا الفهم انطلاقا من تصور الشعر اليوناني في أذهانهم. هذا الشعر الذي يرتبط بمحاكاة الأفعال والأخلاق، في مقابل الشعر العربي الهادف الى التعجيب واللذّة: ((والشعر قد

1) الفارابي. كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة. ص: 132
2) علي حرب. دراسات عربية م: الحقيقة والمجاز. ص: 58

يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية . وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية . والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الامور الثلاثة ، أعني : المشورية والمشاجرية والمنافرية . وتشترك الخطابة والشعر في ذلك ، لكن الخطابة تستعمل التصديق ، والشعر يستعمل التخييل)) . ((1))
واذا كان الفرق بين الشعر والخطابة يكمن في أن الشعر يستعمل التخييل ، والخطابة تستعمل التصديق ، فان الأغراض واحدة وهي : المشورية والمشاجرية والمنافرية ، وغني عن البيان أن هذه الأغراض الثلاثة تمثل أنواع الخطابة لدى اليونان التي أوجدتها ظروف المجتمع اليوناني وحياته السياسية ، وهي عند أرسطو أقسام ثلاثة أيضا وهي : الخطابة القضائية ، والاستشارية ، والاستدلالية . ولكن لا يتصوّر أن يؤدي الشعر اليونانـي أغراض الخطابة القضائية والاستشارية وغيرها ، وليس من وظيفة الملحمة أو التراجيديا القيام بذلك ، وهذا يدعّم ما قلناه من أن الفلاسفة يفهمون الشعر اليوناني بطريقتهم الخاصة ، واذ يتحدّثون عنه يتكلّمون عن تصوّرهم له لأنهم يقرأونه بما رسخ في أذهانهم من طبيعة الشعر العربي . وفي بحث الوظيفة يسندون اليه مهام الخطابة انطلاقا من ايمانهم بدور الشعر في المجتمع ، ولذلك لم يجد ابن سينا فرقا بين الشعر والخطابة سوى التخييل لأن المسألة تحدّدها ثنائية المادة والصورة ، فالشعر والخطابة يفترقان في الصورة بينما تظل المادة واحدة .
واذا كان رأى الفلاسفة يتوافق مع ما أقرّه اليونان من وظيفة أخلاقية وتربوية للشعر فان طبيعة الشعر الذي يؤدي هذه الوظيفة مختلفة لدى الفريقين . فاذ يظل هذا الشعر موضوعيا لدى أرسطو ، يبقى غنائيا أو قصصيا لدى الفلاسفة الاسلاميين وان حققا وظيفة واحدة . فالمقدمات مختلفة والنّتائج واحدة . ولذلك عندما يتحدّث الفلاسفة عن محاكاة الأفعال والأخلاق لا ينبغي أن يبعد بنا التصوّر الى الفعل في التراجيديا

1) ابن سينا . فن الشعر . ص: 162

أو الملحمة ، بل لا يخرج في تصوّرهم عن محاكاة الفضائل أو محاكاة الأفعال الصادرة عن الأفاضل التي قد تأخذ شكلا قصصيا كما هو الحال في سورة يوسف مثلا ، دون أن يتصوّر الفلاسفة عناصر القصة وشخصياتها وأفعالها أساسا ، بل يظل مفهوم الفعل مرتبطا بقيمته الأخلاقية . وانطلاقا من هذا التصور نحاول أن نفهم ما يقصدون من هذه المقارنة : ((وكل محاكاة فامّا أن يقصد به التحسين وامّا أن يقصد به التقبيح ، فان الشيء انّما يحاكى ليحسّن أو يقبّح . والشعر اليوناني انّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير ، وأما الذّوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب ، فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثّر في النفس أمرا من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للعجب فقط فكانت تشبّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه . وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثّوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل . وتارة كانوا يفعلون على سبيل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر . فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال . وكل فعل اما قبيح ، واما جميل)) . ((1))

فالشعر اليوناني يحاكي الأفعال أو الذوات من حيث لها أفعال ، فتؤدي محاكاته الى حثّ أو ردع . بينما يغلب على الشعر العربي محاكاة الذوات ، أي محاكاة الأشياء في ذاتها دون أن تستند المحاكاة على ما للذوات من أفعال . والحق أن هذا منطقي وسليم . فالشعر العربي يغلب على محاكاته رصد علاقات التشابه بين الأشياء من أجل إحداث التعجيب أو التطريب في النفس دون أن تحمل المحاكاة حثّا أو ردعا ؛ أي أن المحاكاة فيه تكرّس وظيفة المتعة والجمال أساسا وتسقط وظيفة النفع ، في مقابل الشعر اليوناني — في تصوّر الفلاسفة طبعا — الداعي الى السلوك عبر محاكاة الأفعال . ولكن

---

1) ابن سينا . فن الشعر . ص: 169 — 170

مامعنى اسناد ابن سينا للشعر العربي وظيفة الحث على الفعل أيضا :
"فإن العرب مكانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه" .فاذا اعتبرنا قول ابن سينا الأول : "وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب" هو أساس فهمه لطبيعة الوظيفة في الشعر العربي بات من المؤكد الاقرار بتناقض ابن سينا في الحكم.

ومع أن عبد الرحمان بدوي يلاحظ تفريق ابن سينا بين الشعر اليوناني والشعر العربي في قوله : ((ومأثرة أخرى لابن سينا في فهمه لكتاب "في الشعر" لأرسطو هي أنه تنبه الى الفارق الأكبر بين الشعر العربي والشعر اليوناني هذا الفارق هو أن الأخير يبحث في الأفعال والأخلاق بينما الشعر العربي يدور حول الوصف للموضوعات أو الانفعالات . وقد كرر هذا المعنى مرارا عدة في باب الطراغوديا ، وباب المحاكاة ، ولم يملل من توكيده ، مما يدل على أنه أصاب عين الحقيقة في هذه المسألة التي لا تزال تند عن أذهان بعض النقاد العرب المعاصرين ، أو بالأحرى من يتصدون - ادعاء - للنقد في العالم العربي اليوم)) .((1))
ومع أن عبد الرحمان بدوي يرصد هذه الملاحظة ، الا أنه غض البصر عن الوظيفة المزدوجة التي يسندها ابن سينا للشعر العربي ، وهذا يطمس في مدى التفرقة التي يؤسسها بين الشعرين حسب فهم ابن سينا . ولو توقف بدوي عند اسناد ابن سينا وظيفة الفعل للشعر العربي لما امتد به حماسه الى ما سبق ، ولتساءل عن طبيعة الأفعال والأخلاق التي يحاكيها الشعر اليوناني في تصور الفلاسفة لا في الحقيقة ، ومن ثم ستبدو الفوارق بين الشعرين هينة ، ولن تكون حاسمة على الأقل .

ويمتد عبد الرحمان بدوي بالتفرقة بين الشعرين الى أبعد مدى مؤسسا كل ذلك على ملاحظة ابن سينا السابقة ، ومعتمدا على دراسة

1) د عبد الرحمان بدوي . مقدمة كتاب الشعر من الشفاء . ص: 10 - 11

" فرنسيسكو جبرييلي " التي قارن فيها بين آراء الفلاسفة الاسلاميين في شروحهم لفن الشعر وآراء أرسطو ، يقول : ((واذن فالشعر اليوناني شعر ارادي - ان صح هذا التعبير بينما الشعر العربي شعر عاطفي ؛ الأول موضوعي أو أقرب ما يكون الى الموضوعية ، أما الثاني وهو العربي فذاتي لا يكاد يخرج عن نطاق الشاعر وذاته وما ينطبع في نفسه من انفعالات. والشعر اليوناني كذلك يتّجه الى تمجيد الفعل والحثّ عليه في المجال العام ، أي أن له طابعا أخلاقيا فعاليا ، بينما الشعر العربي له طابع انفعاليّ عاطفي أو لذى فحسب : فالشعر اليوناني يدفع الى الفعل ، بينما العربي يستجلب اللذة والمتعة فحسب ، وفي هذه الملاحظة العميقة أصاب ابن سينا صميم الحق في الفارق بين الشعر العربي والشعر اليوناني)) .(1) ونحن نزعم أن هذه التفرقة الحاسمة بين الشعرين لم تكن في رأس ابن سينا أبدا بمثل هذا الوضوح ، ولكنها من بنات أفكار بدوى أساسا ، فتحديد الفروق الدقيقة بين الشعر اليوناني والشعر العربي واسنادها الى ابن سينا تحميل له. صحيح أن ابن سينا قال : ان الشعر العربي يستجلب اللذة والمتعة ، واليوناني يدفع الى الفعل ، الا أنه أسند الى الشعر العربي وظيفة الانفعال والفعل ، لكن يتجاوزها عبد الرحمان بدوى في البحث. ونحن نزعم أنّه تجاوز هذه الملاحظة لكي يستقيم له تحديد الفروق. والواقع أن ملاحظة ابن سينا لم تسقط صدفة - سيكرّرها ابن رشد أيضا - فهي تستند على طبيعة التصور الفلسفي لحقيقة الأفعال والأخلاق المقدّمة في المحاكاة ، لأن ادراك الفلاسفة الاسلاميين لطبيعة الشعر اليوناني لم تكن بالدقّة التي يتصوّرها عبد الرحمان بدوى وأمثاله .

واذا كان عبد الرحمان بدوى قد تجاوز ملاحظة ابن سينا السابقة ، فان بعض الباحثين العرب قد أوقفهم تصوّر ابن سينا هذا لمشكلة الوظيفة

---

(1) المرجع السابق ، ص 17

في الشعر العربي وحاولوا ايجاد يفسير" لتناقض" ابن سينا السابق .
فيرى الدكتور احسان عباس أن ابن سينا قد أدرك: ((تخالف طبيعتي الشعر اليوناني والشعر العربي ، ولكنّه حين حاول التفسير أخطأ ، فنقل معنى المحاكاة في عملية الخلق الى أثرها في النفوس وبهذا لم يعد من فرق بين الشعر الذاتي والشعر القائم على المحاكاة لأنّ كليهما يتوسّل الاثارة عن طريق الانفعال النفسي ، وهو شيء قاله ابن سينا قبل قليل ثم نسيه)) . ((1)) فادراك ابن سينا لتخالف طبيعتي الشعرين يعني وضوح الفرق بينهما انطلاقا من محاكاة الفعل في اليوناني والذوات في العربي .فابن سينا محق في التفرقة بين الشعرين في بحث الطبيعة ، لكن يلاحظ عليه الباحث الخطأ عند ما نقل هذا الفهم الى التفسير، أى عند ما أراد بحث الفرق بين الشعرين على مستوى الوظيفة .وبما أن الشعر كله يهدف الى احداث أثره في المتلقّي عبر احداث الانفعال النفسي أولا ، بات صريحا أن لا فرق بين الشعر الذاتي والشعر القائم على المحاكاة لأنهما يشتركان في هذه الخاصية .اذن فلا مجال لتخطئة ابن سينا في تقرير هذه البديهة .

وبالاضافة الى ما سبق لا يتوقّف ابن سينا عند بحث الانفعال النفسي الناتج عن الشعر، بل يتجاوز ذلك الى الحديث عن الفعل في الشعر العربي والفعل في الشعر اليوناني .فاذا كان - كما يقول الباحث - قد تم لابن سينا ادراك التخالف بين طبيعتي الشعرين فلا يعقل أن يجمعهما في مستوى وظيفة الفعل أيضا علما بأن ذاتية الشعر العربي وموضوعية الشعر اليوناني لا تؤدي بهما مع هذا الفارق الى احداث الفعل ، وان اشتركا في احداث الانفعال النفسي .فوظيفة الشيء تتبع أساسا من طبيعته .ولم يجد الباحث أفضل من أن يعتبر ابن سينا مخطئا ، ونحن لسنا في موقع الدفاع عن ابن سينا ، ولكن نحاول تبيّن الحقيقة ، مع أن ما نقوله قد يصدق عليه الخطأ . اذن فكيف يعقل أن

---

1) د احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص: 414

يسوّى ابن سينا بين الشعرين العربي واليوناني في وظيفة الفعل وهو يدرك الفروق الحاسمة بينهما؟ نحن نزعم أن ابن سينا لم يدرك الفروق الحاسمة بين الشعرين، ولوتم له ذلك لما وقع في الخلط على مستوى الوظيفة، ولكن الغموض واللبس يطرحه حديث ابن سينا — والفلاسفة — عن محاكاة الفعل. فالفلاسفة لا يتصوّرون كما سبق أن أوضحنا فعلا تراجيديا متكاملا أو ملحميا مرتبطا بشخصيات تتجسّد القيم الأخلاقية فيه من خلال وقائع وأحداث موضوعية يبرّر فيها السابق للاحق، بل يتصوّر الفلاسفة أن الأفعال هي الممارسات الأخلاقية الرفيعة — أو عكسها في محاكاة التقبيح — التي تجسّدها سيرة الممدوح. قد تكون الأفعال سلوكات يمدح بها شخص، أو أفعالا تسرد في شكل رواية أو قصّة، مع ربطها الأكيد بالخلق المرجو من السلوك، كما هو الحال مثلا في قصّة ابراهيم مع ابنه اسماعيل — عليهما السّلام — التي مثّل بها ابن رشد لذلك، دون أن يلحظ الفلاسفة طبيعة القصّة أو الحكاية بل يهمّهم القيمة الأخلاقية في الفعل الذى يؤديه الشخص أو الممدوح، بعبارة أخرى أن الأساس هو الخلق الناتج عن الفعل وليس الفعل في ذاته بدليل جمعهم الأفعال والأخلاق في العادات، ولو أدركوا طبيعة الفعل أو القصّة لما اعتبروا كليلة ودمنة خارج الشعر. ومحاكاة الأزمنة لا تخرج عن هذا النطاق، فرغم أنّها قد تكون في شكل قصّة شعرية الا أن المعتبر عند الفلاسفة هو الأخلاق التي تبثّها الرواية الهادفة الى استخلاص العبرة من التاريخ. هذا هو تصوّر الفلاسفة للتراجيديا والملحمة، أو لمحاكاة الفعل والقصّ، هذه المحاكاة الهادفة الى الحث على الفضائل والفعل انطلاقا من محاكاتهما. وعليه فليس الفرق حاسما بين تصوّرهم هذا وطبيعة الشعر العربي الا في الدرجة، خاصة أن قيمّ الفن الخالصة أبقي عليها في المحاكاة وأبدل المضمون. وعليه اذا أقرّ الفلاسفة أن الغالب على الشعر العربي هو محاكاة التعجيب يكون هذا

حقّا ، واذا لاحظوا أن في الشعر العربي وظيفة الانفعال والفعل يكون هذا حقّا أيضا ، لأنّهم يتحدّثون عن الأشعار العربية المستثناة من الحكم السابق ، وهي الأشعار الداعية الى أخلاق فاضلة . ومن هنا يبدو الانسجام بين تصور الفلاسفة للوظيفة في الشعر اليوناني والشعر العربي ، لأن الاختلاف بين الشعرين في أذهانهم ليس كما هو في الحقيقة بل كما تصوّروهم هم . واذ ذاك تبدو دعوتهم لمحاكاة الفعل لا تعني رفضا للشعر العربي جملة ، بل تحميله مضمونا أخلاقيا فقط مع اقرار عناصر صورته ، كما لاحظنا ذلك ، وكما سنرى في بحث الصورة الشعرية . فهناك انسجام اذن في تصور الفلاسفة لطبيعة الشعرين وبالتالي لما أسند اليهما من وظائف ، وان أخطأ الفلاسفة في شيء فهو في قصور فهمهم لحقيقة الشعر اليوناني ، وربّما يمكن تبرير هذا القصور بأكثر من سبب .

ويأخذ الدكتور عصام قصبجي برأي الدكتور احسان عباس في تخطئة ابن سينا ، ثم يبني على ذلك رأيه التالي : ((وظاهر أن " ابن سينا " لو اقتصر على القول ان العرب لم تكن ترى في الشعر ما هو أبعد من الغاية الجمالية غالبا ، لنجا من الاضطراب بين مفهومين عن الشعر العربي يتعلّق أحدهما بالأثر النفسي ، ويتعلّق الآخر بالأثر الفنّي)) . ((1)) وفي ما قلناه آنفا ردّ على اعتراض قصبجي ، خاصة أن الفلاسفة اذ أقروا وظيفة الفعل في الشعر العربي لم يجعلوا ذلك قاعدة بل استثناء ، ورأوا الغالب على الشعر العربي وظيفة التعجيب . واذا تجاوزنا وصف موقف ابن سينا بالمضطرب ، فانّه لا يمكننا أن نتصور أن ابن سينا يميل الى اعتماد وظيفة التعجيب في الشعر : ((واذا لاحظنا مذهب " ابن سينا " في أن المراد بالشعر التخييل ، لا افادة الآراء ، أدركنا أنّه يميل الى منهج الشعر العربي في محاكاة الأشياء محاكاة فنّية محضة يقصد بها امتاع الخيال ، دون نظر الى ارتباط المحاكاة بالفعل الانساني من حيث

---

1) د عصام قصبجي ، نظرية المحاكاة ، ص: 46

الحث عليه أو الردع عنه ، وكأنه يرى أن النظرة الفنية المجردة تتيح للموهبة الشعرية صياغة الأقوال في عدد غير محدود من الصور ما دام جوهر الشعر التخييل لا الاقناع)) . ((1)) والمقابلة بين التخييل وافادة الآراء في مقارنات الفلاسفة استكمال لتحديد طبيعة الشعر (مقارنة الشعر بكليلة ودمنة) ، ومن هنا فالشعر لا يفيد الآراء ، لأن أثره في الحث على الفعل يمر عبر التخييل ، واختزال ماهيته في " التخييل " لا يعني انصرافه من وظيفة الحث على الفعل وافادة الاعتقاد . والحق أن الفلاسفة لا يؤكدون على شيء تأكيدهم أن مهمة الشعر تتلخص في الحث على الفعل وافادة الاعتقاد . وجناية على ابن سينا اعتباره ممن يميل الى منهج الشعر العربي . ونحن نزعم أن الاضطراب يكمن في حكم عصام قصبجي السابق ، كما يكمن في أحكام كثيرة يصدرها . ((2))

ونعود الى مقارنة ابن سينا السابقة ، وقد نجد فيها دعما لما سبق أن بسطناه من رأي ، يقول : ((ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم الى محاكاتها للتشبيه الصرف لا لتحسين وتقبيح ، وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح أو التحسين ، وبالجملة المدح أو الذم ، وكانوا يفعلون مثل المصورين ، فان المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة ، وكذلك من حاول من المصورين أن يصوروا الأحوال كما يصور أصحاب ماني حال الغضب والرحمة : فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ، والرحمة بصورة حسنة . وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل وان لم يخيل منه قبحا ولا حسنا ، بل المطابقة فقط . . . والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها الى قبح وأن يمال بها الى حسن ، فكأنها محاكاة معدة ، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد ، فان هذه مطابقة يمكن أن تمال الى الجانبين : فيقال توثب الأسد الظالم ، أو توثب الأسد المقدام ، فالأول يكون مهيئا نحو الذم ، والثاني يكون مهيئا نحو المدح ، فالمطابقة

1) المرجع السابق ، ص: 38

2) مثل ما يقول عن حازم القرطاجني مقارنا بين شعره ونقده : ((فكأن شعره يفسر نقده ، ويؤكد أن هذا النقد كان تجديدا في المظهر لا في الجوهر)) . وبعد ثلاث صفحات يرى أنه : ((اذن ثمة بون شاسع بين أفكاره وأشعاره ، وطبعا ليس للمرء أن يفترض فيمن يحيط بأحكام النقد أن يبدع في اخيلة الشعر)) . ثم يرى أنه : ((لا سبيل الى اعتبار شعر حازم مثلا لنقده ، بل لعله يمكن اعتباره نقيض نقده)) . ولا ندري أي الاراء يمثل موقف الباحث . ويتكرر منه هذا في موضع اخر حين يقارن بين عمود الشعر لدى المرزوقي ونظام القصيدة لدى ابن قتيبة . المرجع السابق ، ص: 221 . . . 227 . 161 . . . 169 .

تستحيل الى تحسين وتقبيح بتضمّن شيء زائد ، وهذا نمط أوميرس،أما اذا تركت على حالها ومثالها ، كانت مطابقة فقط،وكل هذه المحاكيات الثلاث انمّا هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفا ، فكان بعض الشعراء اليونانيين يشبّهون فقط ، وبعضهم كأ وميرس يحاكي الفضائل في أكثر الأمر فقط ، وبعضهم يحاكي كليهما : أعني الفضائل والقبائح)) . ((1))

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : لماذا أوقف بعض الباحثين اسناد ابن سينا وظيفة الفعل الى الشعر العربي الذى تغلب عليه المطابقة المؤدية إلى التعجيب فقط ولم يوقفهم اسناده وظيفة المطابقة أى التعجيب أيضا الى الشعر اليوناني من خلال قوله الصريح : "فكان بعض الشعراء اليونانيين يشبّهون فقط"؟ هل من المعقول أن يقصد بالشعر اليوناني التعجيب أيضا ، انطلاقا من محاكاة التشبيه كما قال وهو الشعر المكرّس لمحاكاة الأفعال والذوات من حيث لها تلك الأفعال؟ وهذا يحسم الأمر فيما قلناه ، وهو أن التداخل في الوظيفة بين الشعرين ليس مرده خطأ الفلاسفة بقدر ما هو صدى لمدى تصوّرهم لطبيعة الشعر اليوناني ولمحاكاة الأفعال ، ويظل الاختلاف في الدرجة وليس في النوع ؛ فالشعر العربي يغلب عليه التعجيب وهو يحاكي - أيضا - الأفعال ، واليوناني تغلب عليه محاكاة الأفعال ، وفيه المطابقة أيضا . واذن يمكن أن يرتفع بالشعر العربي كما هو في طبعه الى محاكاة الأفعال والأخلاق ، ومن ثم يحمّل وظيفة أخلاقية . وهذه هي دعوة الفلاسفة المبطّنة في المقارنات السابقة .

ويبدو أن ابن سينا اعتمد على الفارابي في اقراره وظيفة التحسين والتقبيح التي تكاد تختزل غاية الشعر . فلقد سبق للفارابي أن أشار الى ذلك بتركيز . يقول ان : ((الأقاويل الشعرية هي التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذى فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخسّ ؛ وذلك اما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا ، أو غير ذلك مما

1) ابن سينا ، فن الشعر ، ص: 170 - 171

يشاكل هذه)) .((1))

ولابن سينا في هذه المسألة فضل التفصيل بالدرجة الأولى((2)).
ولا يكاد ابن رشد يخرج عن الدائرة التي تحدّدت قبله . يقول في وظيفة التحسين والتقبيح : ((ومن الشعراء من اجادته انما هي في المطابقة فقط ومنهم من اجادته في التحسين والتقبيح ، ومنهم من جمع الأمرين مثل أوميروش. وتمثّل في كل صنف من هؤلاء بأصناف من الشعراء كانوا مشهورين في مدنهم وسياستهم باستعمال صنف صنف من أصناف هذه التشبيهات الثلاثة .ـ وأنت ، فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب ، وان كانت أكثر أشعار العرب انّما هي ـ كما يقول أبو نصر ـ في النهم والكريه . وذلك أن النوع الذى يسمّونه : " النسيب " انما هو حث على الفسوق . ولذلك ينبغي أن يتجنّبه الولدان ؛ ويؤدّبون من أشعارهم بما يحثّ فيه على الشجاعة والكرم ، فانه ليس تحثّ العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين . وان كانت ليس تتكلّم فيهما على طريق الحثّ عليهما ، وانّما تتكلّم فيهما على طريق الفخر . وأما الصنف من الأشعار الذى المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيرا في أشعارهم ، ولذلك يصفون الجمادات كثيرا والحيوانات والنبات . وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرا الا وهو موجّه نحو الفضيلة ، أو الكفّ عن الرذيلة ، أو ما يفيد أدبا من الآداب ، أو معرفة من المعارف)) .((3))

ويبدو من مقارنة ابن رشد أيضا أن الفروق بين الشعر اليوناني والشعر العربي ليست نوعية أبدا ، ففي كليهما توجد أصناف التشبيهات الثلاثة : المطابقة ، التحسين ، التقبيح ، فليس من العسير ايجاد مثالات ذلك في أشعار العرب" ، وان غلب على الشعر العربي شعر المطابقة الذى يقصد فيه وصف الأشياء وتشبيهها بغيرها دون أن تحمل التشبيهات قيمة أخلاقية أو دعوة ما . والاقرار بوظيفة الحث على

1) الفارابي . احصاء العلوم ، ص: 67 .
2) ولقد أخذ حازم عن ابن سينا تصوره لوظيفة التحسين والتقبيح . وسنتبيّن ذلك في موضع لاحق من هذا الفصل .
3) ابن رشد . كتاب الشعر ، ص: 205 ـ 206

الفعل" تستوجب في أذهان الفلاسفة أن يقصد الشعراء الى ذلك بحيث يمارس الشاعر ابداعه وهو يعي دوره الأخلاقي والتوجيهي ، أي لا بد من أن يرتبط الحث على الفضائل بالقصد الى ذلك . ومن هنا ومع الاقرار بوجود "وظيفة" الحث على الفعل " في الشعر العربي ، الا أن الذى ينقصها هو وعي الشعراء بذلك ، أو أن قصدهم معاكس لما تتطلبه الوظيفة الأخلاقية من ايمان بها ، وهذا ان طعن في تصوّر الشعراء العرب لغاية الشعر ، فانّه لا يتبعه اسقاط فضيلة الحث على الفعل من مثل الأشعار الداعية الى ذلك . ومن هنا أباح ابن رشد أن يربّى الأولاد بمثل هذه الأشعار ، وهذا اقرار منه بوجود الشعر الداعي الى الاخلاق في الشعر العربي .

وفهم الأغراض الشعرية يتأسس في أذهان الفلاسفة من خلال الأخلاق ، فأشعار المطابقة - أي الوصف والتشبيه لذاته - لا تتجاوز في المهمّة مستوى اللذة والتعجيب ، ولكنّها لا تسيء للأخلاق ، فلا تكون موضوع حكم قاس . بينما النّسيب وما يتبعه من أشعار النهم - والراجح أنّها أشعار المدح والاسترزاق - وضيعة في نظر الفلاسفة ، ذلك أنّها قد تربّي في الصبيان - أو تشيع في المجتمع - الفسوق ، أو توصّل فيه حبّ الطمع والنّهم ، وهذا النقد الذى يتجاوز قيم الجمال ويحكم على الشعر من منظور الأخلاق ليس غريبا في بيئة الفلاسفة وعلماء الأخلاق .

ولقد سبق لابن سينا أن أكد على ضرورة تعهّد الصبيان بالتربية الرفيعة ، والتي يعتبر الشعر من جملة موادها : ((ويرى أن يؤخذ بمبادئ هذه التربية متى اشتدّت مفاصل الصبي ، واستوى لسانه ، ووعى سمعه وتهيّأ للتلقين ، وأول ما يبدأ به من ذلك تعلّم القرآن ، فتصور له حروف الهجاء ، ويلقن مبادئ الدين ، ويروى الشعر ، ويختار له من بحوره الرجز والبحر القصير وما خف وزنه ، مما يعين في التأديب والتهذيب وفيه بيان فضل الأدب ، والحث على البرّ واصطناع المعروف ، وكل ما فيه

مكارم الأخلاق)) .((1)) واسناد ابن سينا كل الوظائف التربوية والأخلاقية السابقة لنوع من الشعر العربي اقرار منه بوفرة القيمة الأخلاقية في هذا الشعر.

ولكي نستكمل فهم طبيعة الوظيفية الأخلاقية للشعر في تصوّر الفلاسفة، وبالتالي محاكاة الأفعال، نورد رأى ابن رشد التالي :

((واجادة القصص الشعرى والبلوغ به الى غاية التمام انّما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يرى السامعين له كأنّه محسوس ومنظور اليه، ويكون مع هذا ضدّه غير ذاهب عليهم من ذلك الوصف. وهذا يوجد كثيرا في شعر الفحول والمفلقين من الشعراء، لكن انّما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب اما في أفعال غير عفيفة واما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط. فمثال ما ورد من ذلك في الفجور قول امرىء القيس:

سموت اليها بعد ما نام أهلها   سموّ حباب الماء حالا على حال

فقالت: سباك الله! إنك فاضحي!   ألست ترى السّمار والناس أحوالي !؟

فقلت: يمين الله! أبرح قاعدا   ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي .

ومثال ما ورد من ذلك مما القصد به مطابقة - التشبيه فقط قول ذى الرمة يصف النار:

وسقط كعين الديك عاورت صحبتي   ايّاها لا وهيّأنا لموقعها وكرا

فقلت له: ارفعها اليك وأحيها   بروحك، واقتته لها قيتة قدرا

وظاهر لها من يابس الشّخت واستعن عليها الصبا، واجعل يديك لها سترا))(2) .

ولو أدرك الفلاسفة حقيقة الفعل المحاكي في الشعر القصصي لدرسوه في ذاته أولا باعتباره حدثا قصصيا، لكن يرتبط الفعل في أذهانهم بالقيمة الأخلاقية التي يعبّر عنها أو يترجمها، ومن هنا ارتبط في تصوّرهم عنصرا الفعل والأخلاق معا، وجمعوهما في العادات. فأبيات

---

1) الاستاذ كمال ابراهيم. الكتاب الذهبي : التربية عند ابن سينا ورسالة السياسة . ص 339 .

2) ابن رشد. كتاب الشعر. ص 229 - 230

ذي الرمة مطابقة فقط لأنها لا تتجاوز الوصف ، ولا تترجم خلقا ولا توحي بسلوك ، أما تتبع الحدث في ذاته وقص الشاعر حكاية النار التي هيأ لها الأصحاب الوكر ، ثم ما دار بين الشاعر وبين صحبه من حوار ، ومختلف الحركات والأفعال الجزئية المكمّلة للحدث الرئيسي لا تلفت نظر ابن رشد ، مع أننا لا ندّعي أن الأبيات الثلاثة تشكل قصة كاملة ، الا أن تجريد النظر الى هذا النوع من الشعر "القصصي" من كل بحث في عناصر القصّة ، والارتكاز الى الرصيد الأخلاقي للأفعال في القصيدة يدعّم ما زعمناه من أن الفعل المحاكى في نظر الفلاسفة ليس سوى الفعل ومعناه الخلقي معا ، ومن هنا تدخل أبيات امرئ القيس في الفسوق لأن أفعالها غير عفيفة . فقيمة الفعل ليست في ذاته باعتباره حدثا قصصيا ، بل في الخلق المرتبط به ، أي أن الفلاسفة لم يستطيعوا التحكّم في الفعل القصصي في ذاته وادراك بنائه خالصا من كل شائبة ، كما حدث مع أرسطو عند ما بحث في الفعل التراجيدي : في وحدته ومداه ، وفي ارتباط أجزائه وتواليها حسب الضرورة والاحتمال وغيرها .

وتشمل نظرة الفارابي كل محاكاة شعرية من خلال تصنيفه أنواع الخطاب الأخلاقي الشعري حيث يقول : ((الأشعار كلّها انّما استخرجت ليجوّد بها تخييل الشيء وهي ستة أصناف : ثلاثة منها محمودة وثلاثة مذمومة . فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به الى اصلاح القوة الناطقة ، وأن تسدّد أفعالها وفكرها نحو السعادة وتخييل الأمور الالهية والخيرات وجودة تخييل الفضائل وتحسينها وتفخيمها وتقبيح الشرور والنقائص وتخسيسها . والثاني الذي يقصد به الى أن يصلح ويعدّل العوارض المنسوبة الى القوة من عوارض النفس ويكسّر منها الى أن تصير الى الاعتدال وتنحطّ عن الافراط . وهذه العوارض هي مثل الغضب وعزّة النفس والقسوة والنخوة والقحّة ومحبّة الكرامة

والغلبة والشرّه وأشباه ذلك ، ويسدّد أصحابها في الخيرات دون الشرور ، والثالث الذي يقصد به الى أن يصلح ويعدّل العوارض المنسوبة الى الضعف واللين من عوارض النفس وهي الشهوات واللذات الخسيسة ورقّة النفس ورخاوتها والرحمة والخوف والجزع والغم والحياء والترفّه واللّين وأشباه ذلك ، ليكسّر ويحطّ من افراطها الى أن تصير الى الاعتدال ، ويسدّد نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور . والثلاثة المذمومة هي المضادّة للثلاثة المحمودة ، فان هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال الى الافراط . وأصناف الألحان والأغاني تابعة لأصناف الأشعار وأقسامها مساوية لأقسامها)) . ((1))

وقصد الشعر الى احداث الاعتدال في النفس تجنّبا للافراط ، ربما يكون استلهاما للفكرة الاسلامية الرامية الى تجنّب الافراط في الشهوات وكبح النفس عن الغضب والغلبة وما أشبهها . وفكرة التوسط والاعتدال هذه تشكل أسلوبا تربويا تواجه به عواطف وانفعالات النفس بغية احداث توازن فيها ، يتجسّد هذا التوازن في التخلّص من فائض الانفعالات والشهوات ، بينما يبدو المذموم من الشعر هادفا الى اثارتها مؤديا بذلك الى الافراط . ويبدو هنا جمعا بين الفكرة الافلاطونية التي ترى في الشعر - والتمثيلي منه خاصة - تأجيجا لانفعالات النفس واضراما لعواطفها والفكرة الأرسطية المتمثلة في التطهير . لكن اسناد مهمة التطهير أو تهذيب الانفعالات والعواطف للأشعار المحمودة ، واسناد مهمّة تثويرها للأشعار المذمومة ربما يكشف عن أصالة النظرة الفارابية الى الشعر ، وقد يدعّم ذلك امتداد الفارابي بوظيفة الشعر الى أساس عقلي - ان صحّ التعبير - حيث يقصد بالأشعار أيضا توجيه خطاب فكري الى القوة الناطقة ، يبنى على تخييل الالهيات والخيرات ، وتشرح فيه أصول الخير والشرّ ، ومع ذلك يشكل هذا الموقف المدخل لبحث فكرة التطهير الأرسطي وكيف استحالت لدى الفلاسفة

---

1) الفارابي ، فصول منتزعة ، ص: 64

الاسلاميين .

— 3 —

يرتبط التطهير الأرسطي الذي يؤدّي الى اثارة شعوري الخوف والرحمة في المشاهدين أساسا بالحدث في التراجيديا انطلاقا من عنصري الخرافة اللذين هما: التحول والتعرّف .فالتحول في مصائر الشخصيات من السعادة الى الشقاء يكون عقب التعرّف الذي يتمّ بين هذه الشخصيات التراجيدية وقد صنّف أرسطو أنواع التعرف وأجملها في أربعة . ((1))

تحوّل واقع الشخصيات من النعيم الى الشقاء ، وما سيعقبه من فواجع بنيها هي التي تؤدّي الى اثارة مشاعر الخوف والرحمة، وعليه فطبيعة الاثارة الشعورية يوجدهما الفعل أو الحدث التراجيدي أساسا وما يتسبب به من مصائب تلحق الشخصيات هذه الشخصيات الشبيهة بنا التي لا يضعها نبلها في مستوى أعلى من الانساني ، بل هي نبيلة ولكنها ليست غريبة عنا وتفجع في مصائرها لا لنقص أو لؤم فيها بل لخطأ ترتكبه: ((وأن يكون ثمّة تحول من السعادة الى الشقاوة لا من الشقاوة الى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة (في طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل)) . ((2))

فمشاهد المسرحية ، أو متتبع وقائعها سماعا تأخذه الرحمة ويسيطر عليه شعور الشفقة على الشخصيات التي تقاسي مصائر مأساوية ، ويتفجّر في عمقه الخوف عليها أو على نفسه والخوف: ((شعور انساني ، فاذا كان المشاهد يخاف ، فليس من أجل شخصيات الدراما ، لكن من أجل نفسه)) . ((3)) ويأخذه الخوف من هذه الوقائع خشية أن يستحيل مصيره الى مصير شبيه لما يقرأ أو يشاهد : ((فلننظر الآن في الحوادث التي تقع: أيها يثير بطبعه الخوف ، وأيها يثير بطبعه الرحمة . ان هذه الحوادث تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء ،

1) ينظر: فن الشعر ، ص : 39 ومابعدها .
2) أرسطو ، فن الشعر ، ص : 35 — 36
3) ديفور ، مدخل فن الشعر لارسطو ، ص : 27

أو لا هؤلاء ولا هؤلاء . فان كان الأمر بين عدو وعدو ، سواء التحما في النزاع فعلا أو وقفا عند المنوايا ، فانه لا يثير الرحمة ، اللهم الا فيما يتّصل بوقوع المصيبة فحسب . والأمر كذلك اذا تعلّق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء . أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب في حقّه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الاثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها ، أو الابن في حق أمه - نقول : ان هذه هي الأحوال التي يجب البحث عنها)) .(1) هذه الفواجع التي تقع بين الأصدقاء أو الأقارب هي التي تثير فزع المشاهد أو القارئ ورحمته ، خاصة أن تلك الفواجع يصاحبها أو يتسبّب فيها عموما جهل الصديق أو مرتكب الخطأ بهول ما يرتكب واد راكه - عموما - بعد فوات الأوان ما تسبّب فيه من فواجع لحقت قريبا له أو صديقا .

ومع أن وضوح حديث أرسطو في اسناد دور التطهير للحوادث المسرحية أساسا ، والتقليل من دور المنظر المسرحي في ذلك لأن التراجيديا يمكن أن يكتفى بقراءتها فقط ، وتظل مع ذلك قادرة على اثارة نفس المشاعر ، الا أن طبيعة الاثارة نفسها ، والتصور الأرسطي للتطهير ، أثارا أكثر من تساؤل ، ومن ثم تسبّبا في اختلاف التفاسير التي أعطيت لمفهوم " التطهير " . ففي الحين الذى يتصوّره البعض تطهيرا طبيّا ، يربطه البعض بجوانب الحياة الروحية أو الدينية اليونانية ، ويمتدّ به الى ملابسات النشأة التاريخية للمسرح اليوناني وما ارتبط به من أعياد دينية وأساطير ، في حين يراه البعض الآخر فنّيا فحسب : ((وقد أثارت نظرية أرسطو في التطهير كثيرا من المناقشات في تفسير المقصود بها . ومما لا شك فيه أنها لفظة تداولت بين المصطلح الطبي والمصطلح الدّيني قبل أن تتخذ مكانتها في المصطلح الفنّي ، فالتطهير في الطب يعني عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج

---

1) أرسطو ، فن الشعر ، ص : 39

الذى يسبّب ألما في الجسم لتحقيق مناعة معيّنة ، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو احداث عملية توازن نفسي من طريق انفعالي الشفقة والخوف فتطلق الزائد منهما أو توقظ الساكن منه . أما المعنى الديني فقد كان واضحا في طقوس الديانة اليونانية . وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية في كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون الصوفي يعقبها تطهير وهدوء . فالموسيقى بما تثيره من حماس تثير نوعا من الحماس الديني نجده في الألحان المقدّسة الدافعة الى الهوس الصوفي ، يعقبه شفاء وتطهير . وكذلك الألحان بالنّسبة لمن يتأثّرون بانفعالي الشفقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهّرون بنفس الطريقة فتتهذّب نفوسهم وتبتهج ... ولعلّ في هذا الحديث الذى ذكره أرسطو في نهاية كتاب السياسة عن التطهير في الموسيقى ما يوضّح فكرته في التطهير التي عرفت في كتاب الشعر ، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدّة من فن التراجيديا أشبه باللذة التي نستمدّها من الألحان المقدّسة ذات التّأثير الدّيني أو من الموسيقى الفريجية العنيفة المماثلة لشعر الديثورامبوس) . ((1))

ويبدو أن اللذة الجمالية المشتركة الحاصلة من الموسيقى أو من التراجيديا هي التي شكّلت طريقا لتفسير فنّي يأخذ بفكرة اسناد وظيفة التطهير لمعاني الجمال التي تجسّدها خصائص الفن في التراجيديا ، فمشاعر الفنان ووجدانه تستحيل الى فنّ يتجسّد في توازن وانسجام قيمه الفنّية الموضوعية ، التي تنعكس في النفس فتحدث فيها اتزانا وتوازنا مثيلين : ((ان الوظيفة الحقيقية للفن هي التعبير عن " الاحساس " ونقل " الفهم " وهذا هو ما تحقّق منه الاغريق

---

1) د . اميرة مطر . في فلسفة الجمال . ص : 92 — 93 — 94

بصورة كاملة ، وهذا هو ما عناه أرسطو ، كما أعتقد حينما قال بأن هدف الدراما هو أن تطهر مشاعرنا . اننا نأتي الى العمل الفني ونحن محمّلون فعلا بتعقيدات وجدانية معيّنة ، ونحن لا نجد في العمل الفني الأصيل الحقيقي تحقيقا لتلك المشاعر أو تطابقا معها وانما نجد السّلام والسكينة والاتزان العقلي . ليس هناك ما هو أكثر سخفا وعبثا من مشهد شاب متصنع مفتعل ، يحاول أن يستثبت شعورا معيّنا أمام عمل فني عظيم كذلك العمل الفني الذى تحوّل فيه كل وجدان الفنان الى حريّة ذهنية مطلقة)) . ((1))

ومع تنوّع هذه التفاسير الا أنّه يجمعها أساس مشترك يتجسّد في الطابع السيكولوجي للانفعالات المثارة والمهدّأة ، سواء عن طريق طبي ، أو عن طريق روحي ، أو عن طريق الاتزان النفسي الحاصل من تأمّل جمال العمل الفني . فكلها تتفق على التوازن والاعتدال والتهذيب الحاصلة للنفس اثر الخضوع لأثر الفن . أما تصور الفلاسفة الاسلاميين للتطهير الأرسطي ومدى ما أسندو اليه من انفعالات ، وعلى أى الأسس قامت هذه الانفعالات المثارة أو المطهّرة ، فهي العناصر التي نحاول التعرض لها الآن .

يبدو وأن الفلاسفة الاسلاميين يقتربون من أرسطو في فهم التطهير ، وهذا أمر مهم خاصة أن تصوّرهم للفعل في التراجيديا أو الملحمة لم يكن في مستوى ناضج تماما ، وبالتالي لا ينتظر منهم تصور طبيعة الشخصيات المأساوية وتحوّل مصائرها الى الشقاء اثر التعرّف والحوادث المفجعة . ومع ذلك استطاعوا أن يتصوّروا الأفعال الصادرة عن الممدوحين أو عن الشخصيات المقدّمة في القصص ، وما يرتبط بتلك الأفعال من فضائل وأخلاق أو سعادة وشقاء ، وتصوّروا " النقلة " التي توقع هؤلاء في الشقاء ، لكن دون أن يتسنّى لهم تحديد الأسباب المؤدّية الى تلك النقلة حسب تحديد أرسطو ، أى أنواع التعرّف والتحوّل في الحدث . مع أنّه

---

1) هربرت ريد ، معنى الفن ، ص: 296

ينبغي في رأيهم ، أن تكون المحاكاة في الطراغوذيا مركّبة من : نوعي الخرافة السابقين الاستدلال والاشتمال ، ثم يضاف اليهما محاكاة الأشياء الباعثة على الحزن والخوف .

ومع أن فكرة التطهير أنضج في ذهن ابن رشد من ابن سينا ، الا أن الأخير حاول أن يفسّر المسألة فيما يلي : ((ويجب في تركيب الطراغوذيا أن يكون غير تركيب بسيط ، بل يجب أن يكون فيه اشتباك ، وقد عرفته ؛ ويكون ذلك مما يخيل خوفا مخلوطا بحزن بمحاكاته ، فان هذه الجهة من المحاكاة هي التي تخص كل الطراغوذيا ، وبها تقدر النفس لقبول الفضائل . وليس يجب أن تكون النقلة فيها كلها من سعادة الى سعادة : فالشجعان لا يفنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف والغم ومزاولة الأفعال التي لا صعوبة فيها ، كما لا يقنع المكدود بدوام الشقاوة ؛ ومثل هذا لا يخيّل في النفس انفعالا يعتدّ به من رقّة أو حزن أو تقيّة . ولا يكون فيه محاكاة شقاوة الأشرار وانّما تحدث الرقّة من أمثال ذلك ، وكذلك الحزن والخوف ؛ وانّما يحدث التفجّع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق ، والخوف يحدث عند تخييل المضر . وانّما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ولاظهار زلّة من حاد عن الفضائل)) . ((1))

ومقارنة نص ابن سينا بما يقول أرسطو في الموضوع نفسه ، قد تساعد على كشف قصد الفلاسفة من حديثهم عن التطهير : ((فمن البيّن أولا أنّه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة الى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة الى السعادة . . . ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة الى الشقاوة . . . بقي اذن البطل الذى هو في منزلة بين هاتين المنزلتين ، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنّه يتردّى في هوة الشقاء لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه)) . ((2))

النقلة عند أرسطو تتم من السعادة الى الشقاء لكن ترتبط بشخص

---

1) ابن سينا ، فن الشعر ، ص : 186 — 187
2) أرسطو ، فن الشعر ، ص : 35

لم يكن في منتهى السعادة والفضل ، لكي يكون الانتقال مبررا من سلوك الشخص ذاته ، هذا أولا . وثانيا يرتبط التحوّل أو "النقلة" بالتعرّف ، فاثر تعرف الشخص على حقيقة فعله ، أو حقيقة الشخصيات التي معه في المسرحية تحدث الفاجعة (كما يفسّر هذا التحوّل بتعرّف أوديبه في مسرحية سوفوكليس بأنه ابن جوكاستة ولايوس) . أما النقلة عند ابن سينا فتنتج أولا من السعادة الى الشقاء ، أو من الشقاء الى السعادة ، وتعليل ذلك عنده أن : "الشجعان لا يقنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف . . . ولا يقنع الكدود بدوام الشقاء " ، أي أن الشجعان يقبلون على المصائب والمحن بطبعهم الشجاع ، في حين لا يرضى المحروم والشقي بوضعه فيواجه المصائب ليغيره . وهذا يؤدي بالشخصيتين معا الى الشقاء . ومحاكاة هذا التحول هي التي تثير في النفس رقّة أو حزن .

نلاحظ أن طبيعة النقلة عند ابن سينا لا تحدث اثر التعرف ، بل تبدو متوافقة وقانون الأشياء ، فالشجاع السعيد يشقى لأنه يأنف الاستمرار في وضع واحد ، أو هو لا يهاب ممارسة الأعمال الصعبة ، والكدود يشقى لأنه يرفض واقعه ، فكأن الأساس في ذلك طبيعة النفس البشرية التي تمل الحياة على نمط واحد ، وتصارع قدرها لتغيّر واقعها . وهذه الانتقالات هي التي تثير فينا الرّعب والخوف من مصائر هذه الشخصيات التي لا تستحق شقاءها نظرا لطبيعتها الطيّبة ، ولذلك رفض ابن سينا " محاكاة شقاوة الأشرار " ، لأن هؤلاء يستحقون مصيرهم ، غير أننا نلاحظ أن شقاء شخصيات ابن سينا مرده عدم قناعتها بواقعها ، وهذا هو الذي تسبّب في شقائها ، خاصة أن كلمة " قناعة " ثريّة بمعانيها الدينيّة . فالرقّة التي تثار فينا - كما قال - تشكل عاطفة الرحمة التي تحيط بها هذه الشخصيات . واستعماله كلمات مثل : الخوف ، والتفجّع ، وخاصة : التقية ، تبين الانفعالات التي تثار في النفس وسببها ما يحدث للشخصيات ، ولكن هل تؤدي الاثارة الى التطهير من هذه الانفعالات وتهذيبها أم أن الأمر مختلف؟ ختم ابن

سينا نصه السابق بقوله ،" وانما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ولاظهار زلة من حاد عن الفضائل " ،فزلّه من حاد عن الفضائل تحمل معاني وعظية وأخلاقية ،فكأ المحاقة هي التي تؤدي بالشخصيات الى أن تزل ، أى تأثم ، وتنزاح بذلك عن الفضائل ، أى الخيرات والأخلاق السامية ومن هنا تكون محاكاتها ووصفها موعظة للناس وتوجيها خلقيا وانذار من مصير مشابه .

فالخوف والرعب وغيرها من الانفعالات التي تتملك المستمع أو القارئ ، انفعالات مردها خشية الوقوع في نفس المكروه . ومن هنا نجد المدخل الذى اعتمد عليه ابن رشد بعد حين في التمثيل لذلك بالقصص القرآني أو قصص الوعظ كما يقول . ويدعم ذلك ما يختتم به ابن سينا حديثه عن التطهير: ((فينبغي في الطراغوذيا أن يبدأ بمحاكاة السعادة ، ثم ينتقل الى الشقاوة وتحاكى لترتدّ عن طريقها وتميل النفس الى ضدها . ولا تذكر الشقاوة التي تتعلّق بجور من الجائر على الشقي ، أو التي تتعلق ببغيه ، بل التي تتعلق بغلطة وضلاله على سبيل الواجب وذهابه عن الذى فضله أكثر ، ويكون الاستدلال مطابقا لذلك)) ((1)) فالهدف الوعظي والأخلاقي واضح وصريح في قول ابن سينا ، ومن هنا تختزل أهداف محاكاة السعادة ثم الشقاوة في النفس: " لترتد عن طريقها وتميل النفس الى ضدّها " فكأن النفس القارئة أو المستمعة تأخذ درسا من الذى حدث لمن زل ، فتحتاط من الوقوع في المسلك نفسه ، ولذلك تركّزت طبيعة الغلطة أو الضلالة في ذهاب المحاكى عن الواجب وعن " الذى فضله أكثر " ، وهنا عودة الى رفضه " القناعة " بما يملك أو بما عنده ،فكأن الواجب كان يفرض عليه أن لا يسلك ما سلك .

والمحاكاة هنا ترصد شخصية واحدة أو " ممدوحا " واحدا ، وتتأسس المحاكاة والوصف أو الرواية في أحسن الأحوال على سرد الوقائع واستعراضها من خلال ربط الأفعال الممارسة بقيمتها الأخلاقية المباشرة

---

1) ابن سينا ،فن الشعر ،ص: 187

المؤدية الى الوظيفة نفسها . واذ تتصور الشخصية في عزلة عن الشخصيات الأخرى يصبح من غير المعقول تصور التحول والتعرف كحقيقته لدى أرسطو ولذلك لا يأخذ التحول أكثر من معنى وصف الشيء أو الفكرة أو الفعل ثم نقيضه لاحداث العكس، مع ما يدعّم ذلك من حديث عن الأشياء المحزنة والفواجع . واذن فالفلاسفة اذ يتصورون الفعل يتصوّرونه في أحسن الأحوال رواية تقصّ للعبرة ، وتسرد للموعظة دون أن تتاح لهم امكانية التحكم في الفعل وتصور بنائه وطبيعة الشخصيات وصراعها . فالفعل يصبح فعلا غنائيا يشيد بأخلاق سامية أو يشهّر بآثام، أو يظل قصة تسرد على لسان الشاعر للتعرف على أحوال من أخطأ، وقد تختم بموعظة وتوجيه ليحيد الناس عن نفس المصير .

والحث على الفضائل صريح في حديث ابن رشد : ((وانّما تحدث الرحمة والرقة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحق وعلى غير الواجب . والخوف انما يحدث عند ذكر هذه من قبل تخيّل وقوع الضار بمن هو دونهم أعني بنفس السامع اذ كان أحرى بذلك . والحزن والرحمة انّما تحدث عند هذه من قبل وقوعها بمن لا يستحق . واذا ذكر الفضائل مفردة لا يوقع في النفس خوفا من فواتها ولا رحمة ومحبة ، فواجب على من يريد أن يحث على الفضائل أن يجعل جزءا من محاكاته للأشياء التي تبعث الحزن والخوف والرحمة)) ((1)) .

فالحث على الفضائل يستوجب محاكاة الفضائل وتطعيمها بمحاكاة ما يبعث الحزن والخوف والرحمة لأنّ محاكاة الفضائل وحدها لا تثير هذه الانفعالات ولأنّ الفضائل باعتبارها أخلاقا سامية وسلوكات رفيعة ، اذا ارتبطت بممدوح أو شخصية قصصية وقدمت وحدها لا تثير انفعالا ، بل ربما أثارت اعجابا فقط . ولذلك ينبغي محاكاة أهل الفضل هؤلاء وهم يشقون ، أي رواية شقائهم أو وصفه ، وهذا الشقاء هو الذي يبعث الانفعالات السابقة مع وصف فضائلهم وأخلاقهم أيضا ، ومن هنا يثار في قلوبنا الحزن

---

1) ابن رشد ، كتاب الشعر ، ص: 218 — 219

والرحمة عليهم، بينما نخاف على أنفسنا مصيرا شبيها بمصيرهم "لأننا" أحرى بذلك" باعتبارنا ممن "دونهم". وابن رشد في ذهنه شخصيات سامية ورسل وأنبياء أو من في مقامهم، ولذلك يرى المستمع أحرى بالوقوع في الذى وقعوا فيه: ((واذا كان ذلك كذلك فذكر الرزايا والمصائب النازلة بأهل الفضل يوجب حبا زائدا لهم وخوفا من فوات الفضل)) . ((1)) فالرحمة تثار بسبب تعلق المستمع بهؤلاء، وأما الخوف فيتملكه لأنه يخشى على نفسه "فوات الفضل". ومن هنا تتأسس المحاكاة على الأخلاق باعتبارها دعوة الى الفضائل عن طريق خوف ضياعها، ولذلك: ((يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة محزنة يتفجع لها، وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستئهال. وذلك أن بهذه الأشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل)) . ((2))

فاثارة هذه الانفعالات تعمق رغبة النفس في التمسك بالأخلاق والفضائل. فعاطفة الرحمة والحب تمثلان فيضا من الانفعالات يحيط بها السامع الممدوحين أو أهل الفضل، والخوف يمثل انقباض النفس واحجامها عن تصور مصير شبيه. فكأن الموقفين امتداد لوظيفتي الانقباض والانبساط. ومن هنا وجد الفلاسفة الاسلاميون في هذه الانفعالات التي تنتاب المستمع ممرا للدعوة الى الفضائل والأخلاق. فالمسألة لا تنتهي عند حدوث هذه الانفعالات فقط بل ما يعقبها من موقف سلوكي يتخذه المستمع في الحياة ليصون نفسه من "الزلل" عن الواجب، وبالتالي يحمي نفسه من الشقاء: ((والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران، وذلك يكون اذا انتقل من محاكاة الفضائل الى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه الى محاكاة أهل الفضائل؛ فان هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها الى قبول الفضائل. وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذى ذكره اذ كانت تلك

1) المرجع السابق، ص: 219
2) المرجع السابق، ص: 218

هي أقاويل مديحيّة تدل على العمل، مثل ما ورد من حديث يوسف - صلّى الله عليه - واخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمّى مواعظ)) .((1))
وليس من المستبعد أن يكون تصور ابن رشد لطبيعة الأفعال والأخلاق في القصص القرآني هي التي أملت عليه التمسّك بضرورة محاكاة الفضائل و"رداءة البخت النازلة بالأفاضل"، ولعلّه يتصور الفضائل في أخلاق تلك الشخصيات وسموّها، ومن هنا يرى أن الاقتصار على وصف شخصياتها لا يبعث في النفس انفعالات الرحمة والحب والخوف، ولذلك يرتبط في ذهنه ضرورة محاكاة الفضائل وما يبعث تلك الانفعالات من شقاء الشخصيات الموصوفة .

ومحاكاة الأقاويل الشرعية الدالة على العمل "كحديث يوسف - صلّى الله عليه -" تمثل النموذج في رأى ابن رشد للأقاويل المديحية . لكن طبيعة التحوّل في قصّة يوسف ، ليس مرده خطأ ارتكبه يوسف ، بل نتيجة ظلم وقع عليه . والنقلة في تصور ابن رشد تخالف ما هي عليه لدى ابن سينا، حيث ترتبط لدى هذا الأخير بالخطأ أساسا . ومع ذلك يمكننا أن نلحظ ما يشبه التحوّل الأرسطي الذى يعقب التعرّف كما حدث عند ما تمّ التعارف بين يوسف وأخيه وتحوّل الأحداث اثرها الى الضدّ وان كان الانتقال الحادث بعد هذا التعرّف تم من الشقاء الى السعادة . لكن ابن رشد لا يلحظ ذلك، لأن الفعل كحدث قصصي متماسك مع كل ما يرفده من خصائص يبدو غير واضح في أذهان الفلاسفة، وان تصوّروه أفعالا مرتبطة بأخلاق أساسا تهدف الى الوعظ . ولذلك وصف ابن رشد أبيات ذى الرمة السابقة بأنها مطابقة لأن الفعل فيها لا يتجاوز الوصف، وليس ممزوجا بمحاكاة الفضائل .

غير أن ابن رشد يكاد يتفق مع أرسطو في طبيعة الحوادث التي تؤدى الى الفواجع وبالتالي تعمّق شعور الخوف والرحمة : ((قال : وهو معلوم : ما هي الأشياء التي تفعل اللذات بمحاكاتها من غير أن يلحق عن ذلك

---

1) المرجع السابق، ص: 218

حزن ولا خوف . وأما الأشياء التي تلحق مع الالتذاذ بمحاكاتها الرحمة والخوف ، فانّما يقدر الانسان على ذلك اذا التمس أى الأشياء هي الصعبة من النوائب التي تنوبه وأى الأشياء هي اليسيرة الهيئة التي ليس يلحق عنها كبير حزن ولا خوف . وأمثال هذه الأشياء هي ما ينزل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الارادة من الرزايا والمصائب ، لا ما ينزل بالأعداء بعضهم من بعض ، فان الانسان ليس يحزن ولا يشفق لما ينزل من السوء بالعدو من عدوه ، كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه . وان كان قد يلحق عن ذلك ألم فليس يلحق مثل الألم الذى يلحق من السوء الذى ينزل من المحبين بعضهم ببعض - مثل قتل الأخوة بعضهم بعضا أو قتل الآباء الأبناء أو الابناء الآباء . ولهذا الذى ذكره كان قصص ابراهيم - عليه السلام - فيما أمر به في ابنه في غاية الأقاويل الموجبة للحزن والخوف)) . (1)

ومع أن أرسطو يرى أن الكوارث أو الفواجع هي العنصر الثالث من عناصر الخرافة أو الحكاية بعد التحوّل والتعرّف ، الا أن التحوّل والتعرف يبدوان أكثر التحاما بالحدث التراجيدى أو الملحمي ، وبالتالي لا يمكن تصوّرهما ، حسب الفهم الأرسطي ، الا بعد ادراك طبيعة الحدث في التراجيديا أو الملحمة ، بينما يبدو العنصر الثالث في الخرافة وهو الفواجع أكثر عمومية . فالكوارث رغم أنها ترتبط بالحدث التراجيدى الا أن تصورها مستقلّة ليس بالأمر الغامض ، خاصة أن هذه النوائب كما يسمّيها ابن رشد تقع بين المحبّين أو الأقارب ، وسيوفّر القصص القرآني لابن رشد الأمثلة لذلك ، ومن هنا تمكّن ابن رشد من تصور وقوع هذه النوائب في قصّة مستقلّة . لكن اذا اعتبرنا النوائب في مثل " قصص ابراهيم عليه السلام " مصدرا للرحمة والخوف ، وقصّة يوسف - س - يصلح عليها نفس الوصف ، فذلك يعني الايمان باستقلال القصتين ، ورؤيته للنوعين منفصلين فرضه عليه واقع عنه أو طبيعة تصوّره للقصص ، فابن رشد لا يتصوّر هذه النوائب حلقة

1) المرجع السابق ، ص : 220

في مسار الفعل القصصي ، تسبّبت فيها أخطاء مثلا ، بل يمكن الاقتصار في القصة على محاكاة النوائب فقط ليتسنّى للمحاكي احداث اللذة ثم الانفعال المقصود ، وبالتالي تصبح هذه المحاكاة ـ مع أنّها تشترك في احداث الانفعال المقصود كالقصص الوعظية الأخرى مثل قصة يوسف السابقة ـ شبه مستقلّة بحسب نوعية الفجائع التي تقدّمها . ولذلك قال ابن رشد : " قصص ابراهيم ـ عليه السلام ـ فيما أمر به في ابنه " ، وكأنه يطلق تسمية القصة على الجزء من الحكاية الذي يرصد بلوى ابراهيم ـ ع ـ في ابنه . وهكذا يمتدّ مضمون القصص ليشمل أنواعا كثيرة ما دامت غاياتها احداث انفعال الرحمة والحزن بغية دعوة النفس الى التمسّك بالأخلاق السامية وتحذيرها خشية ضياع الفضل .

فالأساس الأخلاقي هو الذي يطبع نظرة الفلاسفة الاسلاميين الى مهمّة الشعر ، ورغم اتخاذ ابن رشد القصص الوعظي كنموذج لذلك ، حيث تتوفّر فيه كل خصائص المضمون الذي أقرّه الفلاسفة ، الا أن القيمة الأخلاقية هي التي كانت وراء اتخاذهم لهذه القصص نماذج ، وليس ادراكهم الدقيق لطبيعة الفعل القصصي ، وان كانوا يتصوّرون الأفعال المسرودة لكن مع مضمونها الخلقي .

لكن قصص الوعظ لا تتوفر فيه شروط الصورة كما حدد ها الفلاسفة ، والقصص القرآني خلو من الوزن ، ولا يعقل أن يكمل بايقاع ولحن ، ومع كل ذلك يعتبرونه نموذج المدائح الشعرية . فالفلاسفة لم يلحظوا خلوه من الخصائص الشكلية السابقة ، ولو كان منطلقهم في دراسته فنّيا ـ أيضا ـ لبرّروا خلوه من الوزن ، واستحالة تلحينه ، ولربّما توصّلوا الى ادراك طبيعة لغة القص فيه ، وكيف تتأسّس فيه الحكاية ، والشخصيات والأزمنة والأمكنة ، ولاعتبروا هذه الخصائص الفنّية هي التي تجعله شيئا آخر غير الشعر ، ولكن ابن رشد يعتبره " نموذج " المدائح الشعرية لأنه لا يرى فيه سوى المضمون الذي ينطبق عليه وصف السعادات الشاملة

للأخلاق والأفعال .

ومع ذلك حمّل الفلاسفة الاسلاميون الشعر مهمة جادة وخطيرة ، وأوكلوه وظيفة حراسة النفوس أخلاقيا لكي لا تسقط ، وتجاوزوا بذلك مستوى نقاد الشعر من العرب . فحديث الفلاسفة عن خصائص الجمال في الشعر ، وتأكيدهم وظيفته الجمالية اللذية لم تكن سوى تمهيد لتكريس غاية أخلاقية تربوية يقوم بها الشعر ، ورغم أن هؤلاء الفلاسفة استلهموا اليونان في الدعوة الى وظيفة الشعر الأخلاقية حسب ما تصوّروا أدب اليونان - الا أن طبيعة التصور هذه ، وظروف ثقافتهم العربية الاسلامية تقطع باعتمادهم في تأصيل هذه القيمة على ثقافتهم وآرائهم . وبحث الشعر باعتباره ممارسة معرفية في الدولة يفترض تحميله الوظيفة الأخلاقية لكي يصون النفوس ، فاذا كنا ندرك أن روح البحث هذه يتقمّصها موقف الاسلام من الشعر ، بات صريحا أن يكون : ((موقف ابن رشد ليس ارسطاطاليسيا محضا ولا أفلاطونيا محضا وانّما هو موقف حضاري اسلامي يرى أن الشعر والفن عامة مرتبط بالالتزام ، والفن في نظر الرسالات والمصلحين والثائرين انّما هو في خدمة المجتمع ، وخدمة الرسالة الخلقية ، أما اذا انساق الشاعر مع أهوائه ولذاته فقد نزل شعره من أن يكون فنا وأصبح شعرا من وحي الشيطان)) . ((1))

وتصوّر الفلاسفة لوظيفة الشعر في الدولة ، جعلهم يتجاوزون بها مستوى الأخلاق الى مستوى السياسة فحين : ((تحدّث أفلاطون عن الحكم القائم على الطغيان بطريقة خاصة ، أفاد ابن رشد أن حديثه على هذا النحو انّما جاء كذلك لأنه رأى قصائد تمدح الطغاة ، ثم أردف ذلك بقوله : ((وقد رأيت كثيرا من الشعراء وممن نشأوا في تلك الدول يؤثرون هذا النوع من الحكم ، يظنونه الهدف الأسمى وأن في روح الطغيان تفوقا وهم ينصاعون لذلك الحكم)) . ((2)) وموقف ابن رشد هذا يبدو فريدا ، خاصة أن النقاد يبثون في عقول الشعراء ضرورة عدم الخروج على

---

1) د عمار طالبي ، مجلة الاقلام ، م : موقف ابن رشد من الشعر ، ص : 75
2) نقلا عن د احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص : 529

الحكام حتى الظالمين ، وموقف صاحب العمدة في ذلك مشهور، وعليه فطبيعة الوظيفة التي دعا اليها ابن رشد تصبح متعددة الأوجه اذ : ((لم يجعل ابن رشد للشعر والفن وظيفة أخلاقية تربوية فحسب بل جعل (كذا) وظيفة اجتماعية سياسية. ((1))

وكل الوظائف الجادة لا تتعارض مع ما أسنده الفلاسفة الى الشعر من وظيفة جمالية موحد يتهم عن الإمتاع في الشعر معروف ، وتأكيدهم على خواص المحاكاة والتخييل وضرورة الوزن للشعر واستكمال ذلك أحيانا باللحن يكشف ذلك، لكن وظيفة اللذة أو المتعة ينبغي أن تكون ممرا أو جسرا الى الدعوة الأخلاقية ، أو ينبغي تحقيق الممتع والمفيد معا ، حسب مقولتي هوراس، فالشعر: ((ينطوي على قيمة أخلاقية وجمالية ، أو ـ لنقل ـ انه ينطوي على قيمة جمالية أخلاقية في آن ، ولذلك يمكن أن يستجيب له الناس ويؤثر في سلوكهم ، على نحو قد لا يستطيعه علم الأخلاق بقبولاته النظرية المجردة. ولذلك حرص الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم ـ وان أعلوا من شأن الفلسفة على الفن ـ على تأكيد جانبي المتعة الجمالية والفائدة الأخلاقية في كل حديثهم عن مهمة الفن بعامة ، والشعر بخاصة. وبقدر ما أعلوا من جانب المتعة الجمالية المصاحبة للشكل ، أكدوا جانب الفائدة التربوية التي ينطوي عليها كل عمل من أعمال الفن)) . ((2)) ولقد قرر هذه الحقيقة أيضا الدكتور زكي نجيب محمود ، في بحثه نظرية الشعر عند الفارابي. ((3))

ويبدو أن ثنائية الجمال والنفع شكلت رأى الفلاسفة في مهمة الموسيقى أيضا ، ذلك أن: ((الألحان وما بها تلتئم، فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية)) . ((4)) وما دام الارتباط بين الألحان وصناعة الشعر بهذا الشكل، فان الوظيفة المزدوجة لا بدّ أن توجد فيهما بنفس الشكل ، وهذا ينطبق على كل الفنون ، حيث يقصد بها المتعة أو اللذة فقط ، أو يراد بها النفع أيضا: ((والألحان بالجملة ، على ماقد قلناه في مواضع

1) د عمار طالبي ، مجلة الاقلام ، ص: 74
2) د جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 262 ـ 263
3) ينظر: د زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول ، ص: 309 ـ 310
4) الفارابي ، كتاب الموسيقى ، ص: 1170

أخر صنفان ، على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخر المركّبة ، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق ، فان منها ما ألّف ليلحق الحواس منه لذّة فقط ، من غير أن يوقع في النفس شيئا آخر ، ومنها ما ألّف ليفيد النفس مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات ، ويكون بها محاكيات أمور أخر . والصنف الأول ، هو قليل الغناء ، والنافع منهما هو الصنف الثاني ، وهي الألحان الكاملة ، وهذه هي التابعة أولا للأقاويل الشعرية)) . ((1)) فالصنف الهادف أو الجاد يتجاوز الامتاع الى الافادة ، وهذا ينطبق تماما على الشعر ولذلك يرى الفلاسفة أن الألحان انّما هي مكمّلة للأقاويل الشعرية .

ويفصل الفارابي أصناف الوظائف التي تقوم بها الألحان فيراها : ((أربعة ، منها ما يفيد السامع اللّذاذة وأنق المسموع ويكسب اللحن بهاء وزينة . ومنها ما يوقع في النفس تخيّلات أشياء على نحو من التخيلات التي لخّص أمرها في الصناعة الشعرية . ومنها ما يكسب الانسان انفعالات النفس ، مثل الرضا والسخط والرحمة والقساوة والخوف والحزن والأسف وما جانس ذلك . والرابع هو الذى يكسب الانسان جودة الفهم لما تدل عليه الأقاويل التي قرنت حروفها بنغم الألحان)) . ((2))
ولكي تفيد الألحان " اللذاذة " ينبغي أن تتوفر على خصائص كصفاء الصوت وبهائه الى غير ذلك من صفات الصوت الموسيقي العذب . أما طبيعة الألحان المخيلة وأحوالها : ((التي تصير بها مخيلة اذا اقترنت بالأقاويل ، فان جلّها ليست لها أسماء عند أهل لساننا ، وانّما ينبغي أن نخترع نحن أسماء أصنافها عن أسماء أصناف الأقاويل التي تقرن هذه بحروفها ، فان كل صنف من أصناف الأقاويل لها أصوات خاصة اذا قرنت بها قامت مقام بعض أجزاء القول في تخييل ما يقصد تخيّله بالقول ، مثال ذلك : التضرّع ، والحثّ ، والسؤال ، وما جانس ذلك ، فان كل واحد من هذه تقرن بحروفه أصوات مأخوذة بأحوال ، فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض

1) المرجع السابق ، ص : 1179 — 1180
2) المرجع السابق ، ص : 1171

أجزائه)) .[(1)] لكن طبيعة التخييل الذى تحدثه الألحان المصاحبة للأقوال الشعرية بحاجة الى تفسير: ((ولا يبيّن فيلسوفنا هنا كيف تحدث الموسيقى هذه التخيلات أو التصوّرات. هل نفهم مثلا أن الأشعار الملحّنة حينما تقرن بالموسيقى يكون من شأنها أن تثير حالة انتباه (أو اندماج) لدى المستمع بحيث يصل الى كل دلالات الكلام ومعانيه الممكنة؟ أم أن الأشعار اذا لحّنت فانّها تكثّف التجربة الانسانية وتبرزها في أقصى شفافية ممكنة؟)) .[(2)] ويبدو أن الفارابي يرى أن للألحان خاصية تعبيرية توافق دلالات القول في الشعر، فاذا مزج الصوت الموسيقي بمعاني الكلمات في القصيدة، عمّق ذلك من وقع التخييلات في الذهن، وقد ينسوب الصوت الموسيقي في نقل ما يراد نقله بالكلام، ويبدو أن هذا الفهم يتوافق مع ما طرحه الباحث في الشق الثاني من تساؤله.

ويهدف الصنف الذى يفيد الانفعالات الى اثارة عواطف وانفعالات معيّنة في المستمع، خاصة أن الانسان استعمل الأصوات ليعبّر عن مشاعره وعواطفه في المواقف المتنوعة، وعليه فافادة الموسيقى لأصناف الانفعالات، انّما هو تعبير النفس المبدعة عن مشاعرها بغية اثارة المثيل في النفس المتلقّية. فالصوت الموسيقي المعبّر أو المحدث للانفعال هو استجابة لطبع انساني في احداث الصوت للتعبير، خاصة أن الموسيقى تهذّب الصوت بخصائصها الايقاعية وتحيله لذيذا ومعبّرا في آن. وطبيعة هذه الانفعالات لا تخرج عن الموجود في الشعر ذلك أن: ((هذه الانفعالات قد عددت في صناعة البلاغة وفي صناعة الشعر، وفي الصناعة المدنية، وبين في البلاغة والشعر كيف تعمل هذه الأقاويل الانفعالية، فلتؤخذ هذه من تلك الامكنة)) .[(3)]

ولكن يبدو أن الفصل بين هذه الأنواع شكلي، ذلك أنها تتداخل وتشترك في الوظيفة: ((والملذّة منها، تستعمل للراحات وفي كمال الراحات، والانفعالية تستعمل حيث يقصد بها حدوث الافعال الكائنة عن انفعال،

---

1) المرجع السابق، ص: 1174 – 1175
2) اديب نايف ذياب، مهرجان الفارابي، م: نظرية الفارابي في الموسيقى، ص: 247
3) الفارابي، كتاب الموسيقى، ص: 1178.

أو حصول الأخلاق التابعة لانفعال ما ، والمخيّلات تستعمل حيث تستعمل الأقاويل الشعرية وأنحاء من الخطبية، ومنافعها تابعة لمنافع الأقاويل الشعرية . والصنف الأول نافع أيضا في الانفعالات، والصنفان جميعا نافعان في المخيّلات ، لأن كثيرا من التخاييل وانقيادات الذهن تابع للانفعالات على ما تبيّن في مواضع أخر، وأيضا فان الأقاويل متى قرنت بنغم ملذّة كان اصغاء السامع لها أشدّ ، وما اجتمعت فيه هذه الثلاثة فهو لا محالة أكمل وأفضل وأنفع)) . ((1)) واذن فالوظيفة الأساسية وان تنوّعت ، تظل احداث الانفعال عبر اللذّة بغية الدعوة الى فعل أو خلق ، فتداخل هذه الأصناف يكاد يحيلها الى صنف واحد من منظور الوظيفة ؛ لأن الدعوة الى الأفعال لا تتم في رأي الفلاسفة الا عبر احداث الانفعال المصحوب باللذة، ومن هنا تستحيل وظيفة الموسيقى ووظيفة الشعر وظيفة واحدة، خاصة أن التركيز على الفعل والخلق أو السلوك تصبح أسس الانفعال النفسي الناتج عن اللحن الموسيقي : ((ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها، على ما تبيّن في الصناعة المدنية، صارت الألحان الكاملة نافعة في افادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم ، وليس انّما هي نافعة في هذه وحدها ، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانيّة ، مثل الحكمة والعلوم، وذلك بمنزلة ماكانت عليه الألحان القديمة المنسوبة الى آل " فوثاغورس")) . ((2)) وهنا يذكرنا الفارابي بما سبق أن أسنده الى الشعر من وظائف، حتى وظيفة الدعوة والحث على اقتناء العلوم والحكمة وتخييل الالهيات، ومعرفة الخير والشر، واذ ذاك يمتنع في ذهن الفلاسفة تصوّر غايات الموسيقى في اللذة وحدها ، بل قد أوكل لها – كالشعر – مهام جادة وخطيرة في الدولة .

وحتى الألحان الملذّة التي قد يراد منها " اللعب" أو الامتاع، فان اللعب فيها يمهّد للجد ، وليس لعبا مقصودا لذاته، بل هو شكل من أشكال

---

1) المرجع السابق ، ص: 66 – 67

2) المرجع السابق ، ص: 1181

التخفيف عن النفس لتقبل على المهام الخطيرة بجد أكثر واستعداد أتم، فكأنه تطهير للنفس مما يعلق بها من الملل والا رهاق فتصفو: ((والأقاويل الشعرية، منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجدّ هي جميع الأشياء النافعة في الوصول الى أكمل المقصودات الانسانية، وذلك هو السعادة القصوى، وقد حصلت هذه الغاية والأشياء التي بها يوصل اليها في موضوع آخر، وتبيّن هنالك أن الغاية القصوى ليست هي اللعب، وأن أصناف اللعب انّما يقصد بها تكميل الراحة، والراحة انّما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الانسان نحو أفعال الجدّ)) . ((1)) ولكن سوء فهم ما أسند " للعب " في الفن من مهام نفسيّة أدى الى جهل قيمته في المجتمع، ذلك أن قصد الجمهور للذّة السريعة واعتباره السعادة فيما القصد فيه الامتاع واللعب، وباعتبار الشعر والموسيقى من طرق السعادة ، صارت غاياتها تتلخص في اللعب أو اللذة، وهنا يكمن مصدر الأحكام القاسية التي قوّمت الفنّ من منظور الغاية، سواء كان مصدر هذه الأحكام الشرائع أو الحكماء :
((ولذلك صاروا يطلبون من الأقاويل الشعرية ما شأنها أن تستعمل في اللعب، وكذلك من الألحان التي تقرن بها ، فانّهم انّما يطلبون منها ما كان شأنها أن تزيّن أو تحاكي أو تعين على تنفيذ المقصود بهذا الصنف من الأقاويل الشعرية فقط، فمال من له القوة على صنعة الألحان الى صنعة أمثال هذه وحدها ، فظنّ ، اذ لم يعلم أن في أكثر الأمر من الألحان غير هذه ، أن المقصود بها كلّها هذا المقصود فكادت لذلك أن ترذل وتخسّ عند من مقصوده التخييل منهم ، وقاربت أن تأتي كثير من الشرائع ناهية عنها)) . ((2))

وهذا اقرار من الفارابي بقدرة المجتمع على ترويج هذا اللون من الفن أو ذلك، والايمان بقدرة المجتمع على توجيه الفن الى اللعب أو الجد" ايمان بارتباط الشعر والفنون بواقع المجتمعات التي تروج لها . وليس

---

1) المرجع السابق ،ص: 1184 — 1185
2) المرجع السابق ،ص: 1186 — 1187

من المستبعد أن يكون في ذهن الفارابي — وهو يصدر هذه الأحكام — تصور وضع الموسيقى والأشعار التي تقرن بها عند العرب في عصره ، خاصة أنه لم يكن يقصد بها في الغالب ، سوى الطرب واللذة ، دون أن ترتبط في فكر المجتمع بقدرتها على احداث الانفعالات الهادفة الى الحث على الأفعال أو الأخلاق ، أو التهيئة للاقبال على العلم والحكمة ، ومن هنا حكم عليها — أو كاد — أهل الجد في الفن بالانحطاط ، ونهت عنها الشرائع ، والسبب في ذلك هو انحطاط هذه الفنون وتخليها عن دورها الأخلاقي الجاد ، وليس حكما على كل فن . وفي هذا دفاع عن الفنون الجادة ، وتبرير لدورها الخطير في المجتمع .

— 4 —

وقبل أن نرى طبيعة الفهم العربي لوظيفة الشعر نستعرض موقف حازم من محاكاة التحسين والتقبيح حيث يرى أن التخاييل والمحاكيات تقسم : ((بحسب ما يقصد بها الى : محاكاة تحسين ، ومحاكاة تقبيح ، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها الا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه . وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار . وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية . فان أوصاف الشيء الذى يقصد في محاكاته المطابقة لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمد ويذم وان قل قسطها مثلا من الحمد والذم . والنفس من شأنها أن تميل الى ما يحمد وتتجافى عما يذم . فكأن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفس الى استحسان أو الى استقباح . فلهذا كانت قوة محاكاة المطابقة في كثير من المواضع قوة احدى المحاكاتين التحسينية أو التقبيحية ، لكنها قسم ثالث على كل حال ، اذ لم تخلص الى تحسين ولا تقبيح)) .[(1)] واذ يختم حازم تقسيمه السابق للمحاكاة بقوله : ((وقد ذكر هذا أبو علي بن سينا وقسم المحاكيات هذه القسمة)) ،[(2)] لا يترك

(1 ، 2) حازم . المنهاج . ص : 92

مجالا للشك في المصادر التي اعتمدها في وضع المنهاج ، وحازم اذ يقرّ الوظيفتين الجمالية والأخلاقية للشعر، لا يمثّل رأى النقاد العرب ، بل رأيه امتداد لآراء الفلاسفة في هذا الموقف .

ويكاد يجزم الباحثون أن تصور النقاد العرب لوظيفة الشعر تجسّد أساسا من خلال تكريسهم للقيمة الجمالية وحدها المحدثة للامتاع والتطريب، فغاية الشعر في أذهان النقاد العرب ترتبط بقدرته على احداث الهزّة والدهشة في النفس انطلاقا من خصائصه الجمالية التي يوجدها الوزن الموسيقي وصرامة القافية وطبيعة الصوّر القائمة خصوصا على التشبيه . . . الى آخر التصوّر العربي للفظ الشعري وخيط النظم أو عنصر الوحدة المتجسّدة في الانتظام التام للعناصر المعنوية واللفظية . وأوصاف كجودة السّبك ، ومتانة النّسج ، وبراعة التصوير، وكثرة الماء تكشف ذلك . واذ يصبح تكريس القيمة الجمالية للشعر، باعتبارها صدى لمفهوم الصنعة أساسا هو المنظار الذي يحكم فهم غاية الشعر، سيتبعه اسقاط وظائف التربية والتوجيه وغيرها من أحكام القيمة الصادرة تجاه الشعر، ذلك أن تمايز الشعر عن غيره من الوان المعرفة انّما تحدّده خصائصه الجمالية المستقلّة ، ولذلك بات صريحا في أذهان النقاد فصل غرض الشعر الجمالي عن كل أغراض النفع ، ويعود هذا الموقف الى قديم ، وموقف الأصمعي مشهور في ذلك حيث ترتبط في ذهنه قوة الشعر وجودته بالشّر .

والفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق حاسم في أذهان النقاد حيث يتأسّس الحكم بالجودة أو الرداءة على الشعر في أذهان هؤلاء على خصائص الجمال ، أما الاستناد على المحتوى، سواء من منطلق ديني أو خلقي أو غيرهما ، فهو نقد لعقيدة الشاعر أو خلقه وليس للشعر، لأن الجودة يبرّرها الفن ، وليس من المستبعد أن يكون فهم الشعر انطلاقا من ثنائية المادة والصورة هو الخلفية لهذا الموقف ، وقد قال صاحب الوساطة مندهشا : ((والعجب

ممن ينقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة . . . ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر)) .((1)) وهذا الموقف يعود الى الصولي في تقريره نفس الحقيقة أمام نقدة أبي تمام.((2))

ولو قارن المرء بين موقف ابن رشد السابق في حكمه على أبيات امرىء القيس بالفجور والفسوق، ورأى الآمدى في أبيات لنفس الشاعر في نفس الموقف لادرك الفارق بين الاتجاهين: ((وأحسن ما في المضاجعة قول امرىء القيس:

تقول وقد جردتها من ثيابها كما رعت مكحولا من العين أتلما

وجدك لو شيء أتانا رسوله سواك ولكن لم نجد لك مدفعا

فبتنا نذود الوحش عنّا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

تجافى عن المأثور بيني وبينها وتدني عليّ السّابريّ المضلّعا

اذا أخذتها هزّة الروع أمسكت بمنكب مقدام على الهول أروعا

وهذا لا شيء أجود منه، ولا أحلى، ولا أبرع له وقد أخبر بالأمر على ما كان)).((3))

وأوصاف الاعجاب التي يطلقها الآمدى تدل على الانفعال الذى أحدثته فيه هذه الأبيات، الانفعال ببراعة التصوير الذى يجسّد الشيء أو الحدث. وهنا يكمن الاعتراف بالجودة، أما خطورة ما يمكن أن يحدثه مثل التصوير السابق من سلوك، فهذا لا يهمّ الآمدى كما كان يهمّ الفلاسفة. وهنا يبدو الحدّ الفاصل بين الموقفين: فاقرار الفلاسفة بالجمال لا يعني نهاية الحكم النقدى، في حين يكاد يحدّ الحكم النقدى لدى النقاد العرب بخصائص الفن فقط.

واذ يتجاوز الفلاسفة المهمّة الأخلاقية للشعر الى الوظيفة السياسية حيث يرفض من الشاعر تدعيم التسلّط بشعره، على الأقل، اذا كان غير قادر على ادانته، يبدو الموقف النقدى مضادا: ((وأحمق الشعراء عندى من أدخل نفسه في هذا الباب أو تعرّض له، وما للشاعر والتعرّض للحتوف؟

---

1) القاضي الجرجاني. الوساطة. ص: 63 ـ 64
2) د. احسان عباس. تاريخ النقد الادبي عند العرب. ص: 151
3) الآمدى. الموازنة. ج: 2. ص: 139 ـ 140

وانّما هو طالب فضل ، فلم يضيّع رأس ماله؟ لا سيما وانّما هو رأسه ، وكل شيء يحتمل الا الطعن في الدّول ، فان دعت الى ذلك ضرورة مجحفة فتعصّب المرء لمن هو في ملكه وتحت سلطانه أصوب، وأعذر له من كل جهة وعلى كل حال)) . ((1)) ويبدو أن تصور "الوظيفة الاجتماعية" للشعر هي التي أملت على ابن رشيق هذا الموقف، ولذلك أسند النقاد العرب للخطابة مهام السلطان والدّين وعزلوا الشعر عن مثل هذه الوظائف: ((ومما يعرف أيضا من الخطابة والكتابة أنّهما تختصّان بأمر الدين والسلطان ، وعليهما مدار الدّار ، وليس للشعر بهما اختصاص)) . ((2))

لكن يبدو أن رأى العرب في الشعر لا يتوقف عند هذا الحدّ ، فلقد رأى هؤلاء أن الشعر "ديوان العرب" ، وأن بواسطته تعرف ألفاظ اللغة ، ويستشهد به في علوم العربية الى غير ذلك من مجالات المعرفة التي يستفل" فيها الشعر. بالاضافة الى ما سبق لاحظوا أن : ((مما يفضل به غيره أنّه ليس يؤثّر في الأغراض والانساب تأثير الشعر في المدح والذم شيء من الكلام؛ فكم من شريف وضع، وخامل ونسي، رفع ، وهذه فضيلة غير معروفة في الرسائل والخطب)) . ((3)) غير أن هذه المهام تبدو متعارضة مع غاية الشعر الجمالية ، واذ اكان كذلك فلا بدّ من الايمان بأن للشعر في فهم العرب أكثر من وظيفة سواء اعتبرت هذه المهام مستقلّة أم امتدادا للغاية الجمالية. فلقد أقرّ النقاد العرب للشعر قدرته على السيطرة على النفس وانقيادها التام له: ((ولعمرى ان الأمر كما قال بشّار، وخير القول ما أسكر السامع، حتى ينقله عن حالته سواء كان في مديح أوغيره)) . ((4)) اذن فعمق الأثر الذى يحدثه الشعر في النفس يشكل مقياسا لجودته ، وهذا الأثر النفسي نتاج خصائص الجمال في القصيدة أساسا، بدليل قول ابن طباطبا: ((فاذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفث من نفث السحر)) . ((5))

---

1) ابن رشيق . العمدة . ج : 1 . ص : 75
2) العسكرى . الصناعتين . ص : 142
3) المرجع السابق . ص : 143
4) ابن الاثير . المثل السائر . ج : 1 . ص : 251
5) ابن طباطبا . عيار الشعر . ص : 16

فخطير الشعر يكمن في قدرته على السيطرة على النفوس ونقلها الى حال مغاير، واذا كان هذا الأثر لا يتجاوز مستوى الانفعال النفسي بالقول الشعري، الا أن بعض الباحثين يرى أن النقاد العرب اعتبروا : ((أن التهذيب الخلقي هدف من أهداف الأدب ، ورأوا أن الشعر بوجه خاص حافزا على التهذيب ، ودافعا الى سبيل المجد ، وبلوغ الأهداف السامية . . . ولكن ينبغي أن يفهم أن النقاد أدركوا أن دعوته الى معالي الأخلاق تنبني على اشارته للطباع ، وتحريكه للنفس)) . ((1))

واذا كان الأمر كذلك فلا فرق اذن بين موقف النقاد العرب وبين موقف الفلاسفة الاسلاميين خاصة أن حديث بعض النقاد صريح في مكانة الشعر وخطره : ((وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره، وعمّن رفعه الله بالمديح ، وعمّن وضعه بالهجاء وعمّا أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصّحاح ، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة، والعلوم في الخيل ، والنجوم وأنوائها والاهتداء بها ، والرياح وما كان منها مبشّرا أو حائلا، والبروق وما كان منها خلّبا أو صادقا، والسّحاب وما كان منها جهاما أو ماطرا، وعما يبعث منه البخيل على السّماح ، والجبان على اللّقاء ، والدّنيّ على السّموّ)) . ((2))
واذا كان في الشعر كل هذه المعارف والحكم، ويبلغ أثره الى أن يغيّر النفس الى النقيض، بان مؤكّدا أن وظيفته أكثر من أن تكون جمالية ، خاصة أنه استقرّ في أذهان العرب مثل هذه التوجيهات: ((روّوا أولادكم الشعر، فانّه يحلّ عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل ، ويحضّ على الخلق الجميل)) . ((3)) ومن قديم أدرك العرب أن في الشعر وصفا للخلق الكريم، فنهاية : ((وصف الخلق قول زهير في هرم:

يطعنهم ما ارتموا حتى اذا اطّعنوا ضارب حتى اذا ما ضاربوا اعتنقا

وقوله له:

من تلق منهم تقل لاقيت سيّدهم مثل النّجوم التي يسرى بها السّارى)) . ((4))

1) د أحمد أحمد بدوى . أسس النقد الادبي . ص: 68
2) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . ج : 1 . ص: 63 - 64
3) ابن رشيق . العمدة . ج : 1 . ص: 30
4) أبو العباس ثعلب . قواعد الشعر . ص: 46 - 47

لكننا نزعم أن ادراك النقاد العرب للقيمة الأخلاقية في الشعر، لم ينبن عليه الحكم على الشعر انطلاقا من هذا المنظور؛ بعبارة أخرى أن ايمان العرب بقدرة الشعر على التأثير في النفوس وتوجيهها الى أخلاق رفيعة، وتطهيرها من صفات رذيلة كالبخل والجبن،، لم تؤسس معايير نظرية في الحكم على الشعر، بل ظلت مرتكزات النقاد العرب في الكشف عن الجودة والرداءة معايير الجمال وحدها، فابن سلام الجمحي الذي يرى أن: ((من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء ... ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهر، منهم امرؤ القيس ... وكان الفرزدق أقول أهل الاسلام في هذا الفن)) . ((1)) ولكن لم يعتمد ابن سلام هذا الأساس الأخلاقي في نقد الشعر وفي المفاضلة بين الشعراء، ووضعه امرأ القيس في الطبقة الأولى من الجاهليين شاهد على ذلك .

ويبدو لنا أن هذا هو الفرق الحاسم بين الفلاسفة الاسلاميين والنقاد العرب؛ فايمان النقاد بقدرات الشعر الترجيهية لم تستحل عندهم الى أساس في النقد، وظل الحكم اقرارا بالجمال معزولا عن كل قيمة نفعية . بينما لم يسيطر على نقد الفلاسفة للشعر اقرارهم قيم الجمال فيه وتأكيدهم عليها، بل تجسد الحكم النقدى عندهم عبر مزيج النافع والجميل . ومن هنا تصوروا المضمون الشعرى كقيمة في ذاته، وحددوه بمحاكاة الافعال والأخلاق، لأن الشعر دعوة الى الأخلاق بالدرجة الأولى .

---

1) ابن سلام . طبقات فحول الشعراء . ج: 1 . ص: 41 ـ 42

الفصل الرابع
وسائل المحاكاة

ان الخصائص الصورية في الشعر هي التي تجسّد حقيقته مقابل مادته التي تشكّل وجودا بالقوة فاذا انضافت اليها الصّورة صارت شعرا ، ومن هنا اذ تمثّل المادة أو المحتوى وجودا متغيّرا يمكن أن يستبدل مضمونه بمضمون آخر ، تظل الصورة ثابتة في التصور الفلسفي اذ بها يتحقّق الوجود الشعرى . وحتى مع الاقرار بأن الشعر يقدّم معرفة ما ، الا أنها معرفة يكسوها الجمال ، وعليه فمرتكزات الشعر وخصائصه المحقّقة الثابتة تظل ماثلة في هذا المركّب: الصورة التي هي بناء يتعاضد فيه: التخييل أو المحاكاة ، والوزن أو الايقاع بما فيه القافية ثم اللحن أحيانا ، مع ادراك لطبيعة اللفظة الشعرية وما ينبغي أن يتوفّر فيها من صفات . هذه الأسس الصورية هي التي تحدّد الوجود الشعرى في رأى الفلاسفة ، وقد تأسس هذا الموقف الفلسفي انطلاقا من مفهوم الصورة الفلسفي باعتبار أن الصورة هي وجود الشيء الحق ، فالهيولى تظل وجودا سالبا ، فاذا انطبعت عليها صورة ما أكسبتها وجودها كشيء أو موضوع .

ومن هنا يتردّد لدى الفلاسفة هذا التأكيد على عناصر الجمال الموضوعي في الشعر ، بحيث يتحقق للأقاويل الشعرية وجودها وتصير: ((أكمل وأفضل بألفاظ ما محدودة (اما غريبة واما مشهورة) ، وأن تكون المعاني المفهومة عن ألفاظها أمورا تحاكي الأمور التي فيها القول ، وان تكون بايقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء ، وأن تكون أجزاؤها في كل ايقاع سلابات وأسباب وأوتاد محدودة العدد ، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبا محدودا ، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر (فان بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها) ، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتّبة ترتيبا محدودا ، وأن تكون نهاياتها محدودة (اما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية في زمان النطق بها) ، وأن تكون ألفاظها أيضا كالمحاكية للأمر الذى فيه القول ، ثم أن تكون ملحّنة)) . ((1)) فخصائص الجمال التي تضمن للقول الشعرى كماله هي : الألفاظ المنتقاة وفق ما ينبغي أن يتوفر في لغة الشعر ، فالمعاني المحدثة للمحاكاة والتخييل ، ثم الوزن والقافية ،

---

(1) الفارابي ، كتاب الشعر ، ص: 91

وأخيرا اللحن . هذه العناصر الجمالية التي سبق أن رأينا في بحث الصورة والمادة أنها تشكل الصورة في الشعر تحدد تمايز الشعر عن غيره من ألوان النشاط المعرفي ، وان ربطته هذه العناصر بالفنون .

وهذه الخصائص لا تحشد صدفة بل يستهدف بها ايقاع التخييل في الاذهان ليتم للمرسل ضمان استجابة المتلقي .فالايقاع الشعرى بما يحتضنه من صور ، ومما يحتضنه من ألفاظ شعرية منتقاة ، حيث تتأسس كل هذه العناصر على معاني لطيفة ، ستأسر المتلقي ، وتوفر بذلك فرص استجابته للأمر الشعري : ((والأمور التي تجعل القول مخيلا : منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه ، وهو الوزن ؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول ؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم)) .((1))

وعليه فالتأكيد على هذه الخصائص الجمالية ليس تنكرا من الفلاسفة لقيم الشعر الأخلاقية والتركيز على القيمة الجمالية وحدها ، بل يستهدف الفلاسفة من تأكيد خصائص الفن في الشعر التدليل على تمايزه عن ألوان النشاط المعرفي من جهة ، وترسيخ طبيعة الاثارة التي يحدثها في النفس من جهة أخرى ، ومن ثم المسلك الذى تمر عليه الوقفة المبتغاة .فالقيمة الجمالية في الشعر ليست لذاتها بل لما تخدمه من أغراض نافعة . والفصل يظل منهجيا أساسا ، فبحث خصائص الجمال وحدها ، تفترضه ضرورة التصور الدقيق للشعر ولعناصره .

ومع أن الفلاسفة يؤكدون على العناصر السابقة مجتمعة ، الا أن هذه العناصر كثيرا ما تختزل في ركيزتين أساسيتين هما : المحاكاة ، والوزن ، ووجوب توفرهما في القول الشعرى معا : ((والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا ولكن يقال هو قول شعرى فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا .فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية)) . ((2)) فالمحاكاة أو الصورة الشعرية بمفهوم حديث ، ثم

---

1) ابن سينا .فن الشعر .ص: 163
2) الفارابي .كتاب الشعر .ص:92

الوزن أو الصورة الموسيقية ، هما خاصيتا الشعر الأساسيتان وبدونهما تسقط عن القول صفة الشعر، وقد يتوفر في القول صفة المحاكاة وحدها، فيكون اذ ذاك نثرا فنيا فحسب ، وهذا ادراك من الفلاسفة للخصائص المشتركة بين الشعر والنثر الفني الخالي من الايقاع الشعرى ، فتوفر المحاكاة في الكلام لا يعني أن القول استحال شعريا . فالتأكيد على ضرورة الوزن للشعر تأكيد على ضرورة انتظام الأصوات في الشعر وتوزيعها توزيعا زمانيا متناسبا، لأن خصائص الايقاع بما تحتويه من لذة توسع الأثر الانفعالي المقصود بالمحاكاة، فالشعر: ((لا يتم شعرا الا بمقدمات مخيلة، ووزن ذى ايقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفوس، يميل النفوس الى المتزنات والمنتظمات التركيب)) . ((1)) فالوزن في الشعر فرضه الهدف الغائي منه الذى لا بد أن يمر على مسلك الاثارة النفسية، لكن اذا كان بالامكان ايجاد أقاويل محاكية خالية من الوزن الأمر الذى يسقط عنها صفة الشعر فانه يمكن أن: ((تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وانما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن)) . ((2)) فالوزن السائج هو النظم الذى انتظم الأقوال فيه وزن شعرى في حسين ظلت خلوا من التصوير الشعرى ، فهي مباشرة كالأشعار التعليمية الهادفة الى تقرير حقيقة أو ايصال قاعدة علمية، ولكنها ليست شعرا بأى حال . وموقف ابن رشد في المسألة مطابق تماما لموقف ابن سينا .

وانطلاقا من ما سبق يصور الفلاسفة التداخل الذى قد يقع بين مجالي الخطابة والشعر، فقد رأينا أن الشعر قد يستهدف اقناعا برأى على شاكلة الخطابة ، غير أنه يقدم مضمونه الاقناعي تقديما يتأسس على المحاكاة الشعرية، فيستساغ منه ذلك رغم أنه يظل في اعتبار الشعر "جنسا" منه، أو دخيلا فيه . وبالمقابل قد تستعمل الخطابة : ((شيئا من المحاكاة يسيرا، وهو ما كان قريبا جدا واضحا مشهورا عند الجميع، وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما

---

1) ابن سينا ،كتاب المجموع . . . في معاني كتاب الشعر، ص: 20
2) ابن سينا ،فن الشعر، ص: 168

شأن الخطابة أن تستعمله ،غير أنّه لا يوثق به ،فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبية بالغة وانّما هو في الحقيقة قول شعرى قد عدل به عن طريق الخطابة الى طريق الشعر.وكثير من الشعراء الذين لهم أيضا قوة على الا قاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وانّما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة . وكثير من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين جميعا وكذلك كثير من الشعراء ، وعلى هذا يوجد أكثر الشعر)) . ((1)) فاذا كان مباحا للخطيب أن يستغل بعض الصور الفنيّة في خطابته ،فانّه اذا أوغل في التصوير الفني وبنى خطابته على المحاكاة خرج ما يقول عن ميدان الخطابة الى الشعر . ونفس الأمر بالنسبة للشاعر الذى يزن أقوالا مقنعة دون أن يرفدها التصوير الفنيّ يظل ما يقدّم خطابة موزونة وليس شعرا .فالاقناع مجال الخطابة ، والتخييل والوزن من خصائص الشعر،ومع أن الفصل بينهما ليس مطلقا اذ يباح تبادل الاستفادة لكن ينبغي الّا يؤدّى ذلك الى اسقاط ما يمتاز به كل فنّ من خصائص ولأن المسألة منظور اليها من زاوية الوظيفة، فالقول الخطابي المبني على التصوير الشعرى ضعيف القدرة على الاقناع ،في حين يستحيل القول الشعرى المؤسّس على الاقناع والخالي من المحاكاة الى أقوال خطابية تهدف الى الاقناع وليس التخييل .

واذ رأينا الفلاسفة لا يجوّزون في الخطابة غلبة المحاكاة فهم يعلّلون امتناع وزن الأقاويل الخطابية لأن الوزن لم يكن : ((مقنعا في الأقاويل الخطابية لثلاثة أشياء : أحدها : أنه يقع في نفس السامعين أن القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظنّ أن الاقناع انّما أتى من قبل الصناعة لا من قبل الأمر نفسه - والثاني : أنّه يظنّ به أنّه قصد به التعجيب والالتذاذ واستفزاز السامعين بذلك ،فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا في الاقناع به .والثالث: أن القول الموزون اذا ابتدأ القائل بصدره فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به

---

1) الفارابي ،كتاب الشعر،ص: 92 - 93

االقائل .واذ ا نطق به بعد ،فكأنه لم يأت بشيء لم يكن عند السامع قبل ، فيقل ذلك اقناعه)) . ((1))

فالمحاكاة والوزن ، أو الصورة الشعرية والصورة الموسيقية ستشكّلان خصائص الفن في الشعر مع ما يرفدهما من لحن أحيانا ، وتصور معيّن لطبيعة اللغة الشعرية ، فتتعاضد هذه العناصر الجمالية لتحقّق التأثير المطلوب الهادف الى الدعوة الى سلوك ما . وقبل أن نستعرض خصائص الوزن الشعرى بما يعضده من قافية ، وما ينضاف الى ذلك من ألحان موسيقية ، نرى طبيعة تصور الفلاسفة للمحاكاة أو التشبيه الشعرى ، وكيف تتبلور عناصر الصورة الشعرية في أذهانهم ، وهل هي تظل من صميم التصور العربي لصور الشعر ، أم أن فيها تجديدا وتحديثا ؟

— 2 —

والمرور الى بحث الصورة الشعرية عند الفلاسفة لا يتمّ الأعبر مصطلح "تخييل" أيضا . فمصطلح تخييل بقدر ما يكشف عن جذره المنطقي يكشف عن أساسه النفسي ، وهذا يحيلنا من جديد الى طبيعة تصور الفلاسفة للنفس البشرية وقواها وملكاتها .واستعماله كمصطلح انّما يستند على أساس سيكولوجي باعتبار الشعر وليد الخيال لدى المبدع ، وموجّها لخيال المتلقّي ، فخاصية الشعر التخييلية مصدرها احتضان القوة المخيلة له التي تهبه لونا معرفيا خاصا بتشكيل معانيه في صور . فالتخييل بقدر ما يشير الى منشئه النفسي ، يعطي للشعر تمايزه انطلاقا من هذه النشأة .فالتصور الدقيق لطبيعة الخيال الشعرى لذى الفلاسفة يستوجب تصور رأيهم في أقسام النفس البشرية نظرا لأن الخيال أحد قواها ، وهو بالتالي الحضن الذى يتولّد فيه الشعر .

ولقد قسّم الفلاسفة النفس الى قوى وملكات مستدرجين في ذلك من القوة النباتية ، فالحيوانية ، الى القوة الناطقة ((2)) . واذا كان تمايز الانسان انما يكون بالقوة الناطقة باعتبار الانسان حيوانا ناطقا فانّه

1) ابن رشد . تلخيص الخطابة .ص: 589
2) ينظر: ابن سينا .علم النفس من طبيعيات الشفاء .ص: 38 الى 268

بالقوة الحيوانية لا يكاد يخرج عن مستوى الحيوان، والنباتية تسويه بالنبات، واذا كان في الانسان صفات النبات والحيوان، فان هذه القوى لا تمثّل سوى مواد لصورة التي ستتشكّل في العقل: ((فالغاذية الرئيسة شبه المادة للقوة الحاسة الرئيسة، والحاسة صورة في الغاذية. والحاسة الرئيسة شبيه مادة للمتخيّلة، والمتخيّلة صورة في الحاسة الرئيسة. والمتخيلة الرئيسة مادة للناطقة الرئيسة، والناطقة صورة في المتخيّلة، وليست مادة لقوى أخرى، فهي صورة لكل صورة تقدمتها)) . ((1))

واذا كان قسم النباتية لا يشكل في النفس البشرية سوى قوة دنيا، فان القوة التي بعدها وهي الحيوانية تكون منشأ الحس، والتخيل، وعن الناطقة يتولّد العقل. فالحس والتخيل والعقل ستشكل منافذ وطرق الادراك البشرى، ومن ثمّ سيختزل فيها تصور الفلاسفة لنظرية المعرفة، وكيف ترقى من الحسّي الى المجرّد. فاذا كان بالحس تدرك المحسوسات في علائقها وشروطها المادية، والتخيل يمكنه أن يحضر تلك المحسوسات بعد أن تغيب مادتها، أى يعيد تصوّرها في الذهن دون ضرورة احضارها في وجودها الهيولاني مع أن التخيل لا يتصوّرها الا في طبيعتها الحسيّة. فان للعقل القدرة على تجريد الماهيات من العلاقات المادية وادراكها في منتهى التجرّد، اذ أن: ((الشيء قد يكون محسوسا، عندما يشاهد؛ ثم يكون متخيلا، عند غيبته، بتمثل صورته في الباطن، كزيد الذى أبصرته، مثلا، اذا غاب عنك فتخيّلته. وقد يكون معقولا عندما يتصور من زيد، مثلا، معنى الانسان الموجود أيضا لغيره. وهو عندما يكون محسوسا يكون قد غشيته غواش غريبة عن ماهيته، لو أزيلت عنه لم تؤثر في كنه ماهيته، مثل: أين، ووضع، وكيف، ومقدار بعينه؛ لو توهّم بدله غيره لم تؤثر في حقيقة ماهية انسانيته. والحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي تلحقه بسبب المادة، التي خلق منها، لا يجرده عنها؛ ولا يناله الا بعلاقة وضعية بين حسّه ومادته؛ ولذلك لا يتمثل في الحس الظاهر صورته اذا زال. وأما الخيال الباطن فيخيله مع تلك العوارض، لا يقدر على تجريده المطلق عنها،

1) الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص: 92

لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها الحس، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها . وأما العقل فيقتدر على تجريد الماهية، المكوفة باللواحق الغريبة المشخصة، مستثبتا اياها كأنه عمل بالمحسوس عملا جعله معقولا)) . ((1))

واذا كانت قوى الحس الظاهرة معروفة، وهي الحواس الخمس التي بواسطتها يتمّ ادراك المحسوسات، ويمثل العقل بأقسامه لدى الفلاسفة المستوى الأسمى في الادراك البشرى، فان للتخيل الذى هو وسط بين المستويين، أقساما أيضا . فالقوى المدركة الظاهرة خمس، يقابلها قوى باطنة، عددها خمس أيضا . وهذه القوى المدركة من باطن منها : ((القوة التي تنبعث منها قوى الحواس الظاهرة وتجتمع بتأديها اليها وتسمّى الحس المشترك ولولاه ما كنّا اذا أحسسنا بلون العسل ابصارا حكمنا بحلاوته وان لم نحس في الوقت حلاوته لولا أن قوة واحدة اجتمع فيها ما أداه احساس حلاوة ولون في شيء واحد فلما ورد عليه أحدهما كان كأنه ورد معه ولولا أن فينا شيئا اجتمع فيه صورة الحلو والصفرة لما كان لنا أن نحكم أن الحلاوة غير الصفرة ولا أن نحكم أن هذا الأصفر هو حلو وهذا الحس المشترك يقترن به قوة تحفظ ما تؤديه الحواس اليه من صور المحسوسات حتى اذا غابت عن الحس ثبتت فيه بعد غيبتها وهذا يسمّى المخيال والمصورة وعضوها مقدم الدماغ . وههنا قوى أخرى في الباطن تدرك في الأمور المحسوسة ما لا يدركه الحس مثل القوة التي في الشاة التي تدرك من الذئب معنى لا يدركه الحس ولا يؤديه الحس فان الحس ليس يؤدّى الا الشكل واللون فأما أن هذا ضار أو عدو أو منفور منه فتدركها قوة أخرى وتسمّى وهما وكما أن للحس المشترك خزانة هي المصورة فكذلك للوهم خزانة تسمّى الحافظة والمتذكرة وعضو هذا الخزانة مؤخر الدماغ . وههنا قوة تفعل في الخيالات تركيبا وتفصيلا تجمع بين بعضها وبعض وتفرق بين بعضها وبعض وكذلك تجمع بينها وبين المعاني التي في الذكر وتفرق وهذه القوة اذا استعملها العقل سمّيت مفكرة واذا استعملها الوهم سمّيت متخيّلة وعضوها

---

1) ابن سينا . قسم الطبيعيات من : الاشارات والتنبيهات . ص: 367 ... 370

الدودة التي في وسط الدماغ فهذه هي القوى الجنى في باطن الحيوانات أعني الحس المشترك والخيال والوهم والمتخيلة والحافظة)) .((1)) فهذه القوى الخمس الباطنة تمثل في رأى الفلاسفة مستوى أعلى في الادراك المعرفي بعد الحس، وقبل العقل، وهي الحس المشترك الذى يشكل بؤرة ومركز الحواس الخمس الظاهرة، وبواسطته يمكن للمدرك أن يحس بأكثر من حاسة في وقت واحد، ويختزن ما يدركه من محسوسات في قوة ثانية هي المصورة أو الخيال . وهذا المخزون يتسنى لقوة الوهم أن تستخلص منه معاني جزئية ليست مفصولة عن الحس كادراكها معنى الخوف من صورة ذئب، وتختزن مدركاتها في الحافظة أو الذاكرة، ثم المتخيلة التي تملك القدرة على التصرف في مخزون الخيال أو المصورة من محسوسات غائبة عن طينتها، تركيبا وابداعا وتفريقا ، مع مزجها بمعاني الوهم الجزئية . ويبدو أن تسمية هذه القوة بالمتخيلة وتمييزها عن الخيال، اعتبارى فقط، أو هو فرق في الدرجة ربما، فحفظ المحسوسات يدعى خيالا، والتصرف فيها يسمى متخيلة، والتفريق يفترضه الفصل بين القوى ووظائفها : ((فهذه القوة هي التي تسمى الحس المشترك وهي مركز الحواس ومنها تتشعب الشعب واليها تؤدى الحواس وهي بالحقيقة هي التي تحس لكن امساك ما تدركه هذه هو للقوة التي تسمى خيالا وتسمى مصورة وتسمى متخيلة وربما فرق بين الخيال والمتخيلة بحسب الاصطلاح ونحن ممن يفصل ذلك)). ((2))

فالمتخيلة هي القوة التي تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات بحيث يتسنى لها اعادة بناء صور سبق ادراكها أو بناء صورة جديدة مخالفة لما أدرك انطلاقا من تركيبها من عناصر صورية مجزأة أو تفكيك صورة مدركة واعادتها الى عناصرها الحسية الأولى . فتحت رعاية العقل أو الوهم يتسنى لهذه القوة أن تبدع صورا أو تعيد رسمها في الخيال بكل مرونة وحرية خارج اسار العلائق المادية للمحسوسات ، وان كانت لا تملك القدرة على تجريد الصور نهائيا ، بل لا تتخيلها أو تثبتها الا في وضعها الحسي : ((وبالجملة لسنا نقدر أن نتخيل المحسوسات مجردة عن الهيولى ، وانما ندركها في هيولى)) .((3)) وهذه القابلية على

1) ابن سينا . تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات. ص: 19
2) ابن سينا . علم النفس من طبيعيات الشفاء . ص: 159
3) ابن رشد . تلخيص كتاب النفس. ص: 67

الدودة التي في وسط الدماغ فهذه هي القوى التي في باطن الحيوانات أعني الحس المشترك والخيال والوهم والمتخيلة والحافظة)) . (1) فهذه القوى الخمس الباطنة تمثل في رأى الفلاسفة مستوى أعلى في الادراك المعرفي بعد الحس، وقبل العقل، وهي الحس المشترك الذى يشكل بؤرة ومركز الحواس الخمس الظاهرة، وبواسطته يمكن للمدرك أن يحس بأكثر من حاسّة في وقت واحد، ويختزن ما يدركه من محسوسات في قوة ثانية هي المصورة أو الخيال . وهذا المخزون يتسنّى لقوة الوهم أن تستخلص منه معاني جزئية ليست مفصولة عن الحس كادراكها معنى الخوف من صورة ذئب، وتختزن مدركاتها في الحافظة أو الذاكرة. ثم المتخيلة التي تملك القدرة على التصرّف في مخزون الخيال أو المصوّرة من محسوسات غائبة عن طينتها، تركيبا وابداعا وتفريقا ، مع مزجها بمعاني الوهم الجزئية . ويبدو أن تسميّة هذه القوة بالمتخيّلة وتمييزها عن الخيال، اعتبارى فقط، أو هو فرق في الدرجة ربما، فحفظ المحسوسات يدعى خيالا، والتصرف فيها يسمّى متخيلة، والتفريق يفترضه الفصل بين القوى ووظائفها : ((فهذه القوة هي التي تسمّى الحسّ المشترك وهي مركز الحواس ومنها تتشعب الشعب واليها تؤدى الحواس وهي بالحقيقة هي التي تحس لكن امساك ما تدركه هذه هو للقوة التي تسمّى خيالا وتسمّى مصوّرة وتسمّى متخيلة وربما فرق بين الخيال والمتخيلة بحسب الاصطلاح ونحن ممن يفصل ذلك)) . (2)

فالمتخيلة هي القوة التي تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات بحيث يتسنّى لها اعادة بناء صور سبق ادراكها أو بناء صورة جديدة مخالفة لما أدرك انطلاقا من تركيبها من عناصر صورية مجزّأة أو تفكيك صورة مدركة واعادتها الى عناصرها ، الحسيّة الأولى . فتحت رعاية العقل أو الوهم يتسنّى لهذه القوة أن تبدع صورا أو تعيد رسمها في الخيال بكل مرونة وحرية خارج اسار العلائق المادية للمحسوسات ، وان كانت لا تملك القدرة على تجريد الصور نهائيا ، بل لا تتخيلها أو تثبتها الا في وضعها الحسّي : ((وبالجملة لسنا نقدر أن نتخيل المحسوسات مجردة عن الهيولى ، وانّما ندركها في هيولى)) . (3) وهذه القابلية على

1) ابن سينا . تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات. ص: 19
2) ابن سينا . علم النفس من طبيعيات الشفاء . ص: 159
3) ابن رشد . تلخيص كتاب النفس. ص: 67

تصور وبناء المحسوسات يشرحها الفارابي في قوله: ((والقوة المتخيّلة ليس لها رواضع متفرقة في أعضاء أخر، بل هي واحدة، وهي أيضا في القلب، وهي تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وهي بالطبع حاكمة على المحسوسات ومتحكّمة عليها، وذلك أنّها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها الى بعض، تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس)) . ((1)) وقدرة المتخيلة على ابداع وتصور المخالف للمحسوس تتمثل في رأى الفلاسفة في امكانياتها على تخييل غير الموجود أو بناء صورة خيالية مستحيلة، كأن تتصور أسدا ذا رأس بشرى . وهذه القدرة يوصل اليها انطلاقا من التصرف في المخزون الحسّي تركيبا وتفكيكا، أو تجسيما لمعاني سقطت للذهن من المرويات الشعبية: ((فقد يمكننا أن نركّب بهذه القوة أمورا لم تحس بعد، بل انّما أحسسنا ها مفردة فقط، كتصورنا عنزأيل، والغول، وما أشبه ذلك من الأمور التي ليس لها وجود خارج النفس، وانما تفعلها هذه القوة)) . ((2))

ومما سبق يمكن اكتشاف المدخل لطبيعة تصور التخييل في الشعر، فالقوة المتخيلة باعتبارها وسطا بين الحس والعقل تستند على مدركات الحس وعلى مخزون المصوّرة من المحسوسات في تشكيل الصوّر الشعرية انطلاقا من ربط المحسوسات في علاقات جديدة عبر التشبيه وغيره. فالعلاقات التي تقام بين الأشياء في المخيلة اذ تستند على خصائص التشابه بينها، فانّها بذلك تظل في توافق مع القوانين المنتظمة للأشياء والمحسوسات في الطبيعة، ولا يخرج التصوير الشعري في ذلك عن حدود ما أقرّه الفلاسفة من الممكن أو المحتمل، وهذا يكشف أن عملية بناء الصورة لا يتم في غياب العقل، فعمل المخيلة في المصورة وتصرفها في المادة الممدّة لأن تستحيل صورا جديدة يتم وفق العقل الذى يحدّ مساحة التحرّك التي لا ينبغي أن تغادر الممكن والمحتمل، لأن الصورة تحكمها قوانين الواقع وحتى لو كان في مقدور المخيلة أن تبني صورا غير موجودة، فالبناء المتكامل يتأسس على صور مدركة أفرادا وموجودة، هذا أولا، وامتناع

1) الفارابي، كتاب اراء أهل المدينة الفاضلة، ص: 89
2) ابن رشد، تلخيص كتاب النفس، ص: 60

وجود ما خيّل ، لا يستوجب استحالة تصوّره ذهنيا ، ثانيا . ويستند حازم على تقسيم الفلاسفة للنفس البشرية في بحث القوى المحدثة للشعر فيرى أنّها ثلاث : القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة . ((1))

ولذلك لم يخرج التصور الفلسفي للصورة الشعرية عما عرف في الصورة البلاغية عامّة ، المؤسّسة على التشبيه والاستعارة والمجاز عامة . ويبدو فضل الفلاسفة في مبحث الصورة متجسّدا في ربطها بقوى النفس ، وهذا المنفذ هو الذى أسس تصوّرهم لمفهوم الشعر المعبّر عنه " بالتخييل " . ولذلك ، ورغم هذا الأساس السيكولوجي والمعرفي الذى أقام عليه الفلاسفة رأيهم في الصورة الشعرية ، الآن طبيعة الصورة نفسها ، وخصائص المادة أو الشيء الذي تشكل منه ، والعلاقات وشروطها التي تتحكم في عناصر الصورة تعيدهم — في الغالب — الى طبيعة الفهم العربي للمسألة إذ : ((ان كل مثل وخرافة فاما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ، وامّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه ، بل على سبيل التبديل ، وهو الاستعارة أو المجاز ، وامّا على سبيل التركيب منهما . فان المحاكاة كشيء طبيعي للانسان ، والمحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو)) . ((2))

واذا كانت المحاكاة غريزية في الانسان بواسطتها يحصل معارفه ، ويبني في خياله أمثلة لما أدرك ، وتضطره أيضا الى أن يكشف علاقات التشابه بين الأشياء فيقارن بينها ويحصل بواسطة المقارنة بناء جديدا يتحقق من خلال ربط هذه الأشياء في تشبيهات بذكر الطرفين أو الاكتفاء بايرد الشيء المشبّه به بدل الشبيه فان : ((معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر ، وهذا التغيير يكون على ضربين : أحدهما : أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف اليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه ، وهذا الضرب من التغيير يسمّى التمثيل والتشبيه ، وهو خاص جدا بالشعر . والنوع الثاني من التغيير : أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتّصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه . وهذا النوع يسمى في هذه الصناعة الابدال ، وهو الذى قد يسمّيه أهل زماننا بالاستعارة والبديع ، مثل قول ابن المعتز :

---

1) ينظر : حازم . المنهاج . ص : 42 — 43 ، وكذلك ص : 199 وما بعدها .
2) ابن سينا . فن الشعر . ص : 168

يادار أين ظباؤك اللعس قد كان لي في انسها أنسي

فان العرب جرت عادتهم أن يشبّهوا النساء بالظباء ، فربما أتوا به على جهة الابدال ، مثل ما تقدّم من قول ابن المعتز، وربما أتوا بذلك مع حرف التشبيه)) . ((1)) ويبدو من خلال حديث ابن رشد أن الفرق بين الاستعارة والتشبيه ليس حاسما ، لأنه يتطلّب في الاستعارة كما في التشبيه وجود صفات التشابه بين الطرفين ، أو أن الاستعارة ترتد الى تشبيه حذف أحد طرفيه . فعملية التركيب أو التجميع بين عنصري أو عناصر الصورة لا تستند على خيال موغل في التصوير ، بل لا بد من احترام قوانين الواقع في ملاحظة صفات الاشتراك .

ويضيف ابن سينا الى أقسام الصورة السابقة ما يسمّيه محاكاة الذوائع : ((فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة ، كقولهم : غزال للحبيب ، وبحر للممدوح ، وغصن للقد ، وما جرى مجراه)) ((2)) . فكأنها محاكاة صارت — لكثرة استعمالها — ذاتا للشيء المحاكى ، أو سقطت عنها خاصية التصوير لابتذالها وتكرارها . واذا كان من الممكن أن يفهم من هذا الحديث أن ابن سينا يدعو الى ابتكار صور جديدة ويأنف من الابتذال ، فان تصوره لطبيعة الصّورة لا يخرجه عن مألوف النقد والبلاغة . وهذا ينطبق على كل الفلاسفة . يقول ابن رشد مكررا نفس الأقسام التي رسخت في أذهان الفلاسفة للصورة الشعرية :
((والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة . وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركّب منهما . أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به . وذلك يكون في لسان لسان بألفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأن ، واخال ، وما أشبه ذلك في لسان العرب ، وهي التي تسمّى عندهم حروف التشبيه . واما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وهو الذى يسمّى الابدال في هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : " وأزواجه أمهاتهم " ، ومثل قول الشاعر :

هو البحر من اى المواضع أتيته . ((3))

وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الانواع التي يسمّيها أهل زماننا استعارة وكناية ، مثل قول الشاعر :

---

1) ابن رشد . تلخيص الخطابة . ص : 532 — 533 .
2) ابن سينا . كتاب المجموع . . . في معاني كتاب الشعر . ص : 20
3) كذا ورد البيت ، وصوابه : هو البحر من اى النواحي أتيته . . . ديوان أبي تمام ص : 115 ، (المطبعة الوهبية : 1292 ه) . عن المحقق .

وعرّى أفراس الصّبا ورواحله .

ومثل قوله تعالى : "أو جاء أحد منكم من الغائط" . . . وأما القسم الثاني فهو أن يبدّل التشبيه، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة، أو الشمس هو فلانة (كذا) ، لا : فلانة كالشمس، ولا : هي الشمس، وبالعكس قول ذى الرمة :

ورمل كأوراك العذارى (. . .)

والصنف الثالث من الاقاويل الشعرية هو المركّب من هذين)) . ((1)) واذا كان القسم الاول من أقسام التخييل يتشكل من التشبيه والاستعارة والكناية، فان القسم الثاني يرتدّ اليها أيضا اذ هو كما عرّفه البلاغيون التشبيه المقلوب . ولسنا ندرى لماذا عدّه ابن رشد قسما مستقلا الاّ أن يكون أخذ في اعتباره المألوف في ابرام التشبيه، ومخالفة المألوف بعكس طرفي التشبيه ربما يتصوّره ابن رشد نمطا مستقلا، لا لكونه خارج دائرة التشبيه بل ربما للمغالاة الحادثة في الصورة . والواقع أن القسم الثالث أيضا ليس جديدا بل لا يعدو أن يتركّب من أنواع الصوّر السابقة، والمسألة تعود الى المنطلق وهو الصوّر البلاغية المعروفة .

ولكي يتعقّب الفلاسفة نشأة اللغة المجازية وكيفية اباحة التجوّز في استعمال اللفظ من كونه دالا على معنى الى استعماله في معنى جديد بينه وبين المعنى السابق تعلّق ما، ينزلون من مستوى تشكيل الصور الشعرية الى تتبع مسار اللفظ من الاستعمال الحقيقي الى الاستعمال المجازى، ونشأة صور المجاز المختلفة : ((فاذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحد واحد لواحد واحد وكثير لواحد أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جعلت دالّة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك الى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذى جعل له أولا وجعل الاسم الذى كان لمعنى ما راتبا له دالاّ على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلّق ولو كان يسيرا اما لشبه بعيد واما لغير ذلك، من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالاّ على ذاته . فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات)) . ((2)) فالتجوز في استعمال اللفظ استعمالا غير حقيقي مردّه ادراك صفات التشابه بين الشيء أو الذات، الذى جعل اللفظ علامة له، وشبيهه، فيستعمل

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 201 . . . 203 .
2) الفارابي . كتاب الحروف . ص : 141

اللفظ كعلامة للثاني، حتى لو كان ما بينهما من شبه يسيرا. فالتجوّز أباحته أوضاع الأشياء وخصائصها المشتركة، وهذا يحيلنا الى طبيعة التصور الفلسفي للصورة الشعرية، ومدى ربطها بالحقيقة المصوّرة، وهل يباح في عرف الفلاسفة الايغال في التصوير وربط المتباعدين في علاقات صورية، وهل تجاوزوا في تفكيرهم مستوى الصورة البلاغية الى ادراك حديث للصورة عبر تصور للرمز مثلا، أو تلميح بالصّورة الحركية أو غيرها.

— 3 —

يدرك الفلاسفة أن الذى يجعل القول شعريا هو خاصية التصوير أساسا بما يعضدها من ايقاع على كل حال، فالخطاب التصديقي يصاغ في شكل مباشر وتقريرى بالألفاظ "المستولية" أو الحقيقية كما يقولون، لكن التناول الشعرى لمعرفة ما ينبغي أن يصاغ في صور، والا سقطت عن الشعر صفة الشعر. فمثالات الأشياء أو محاكياتها هي تقديم الأشياء من خلال شبيهاتها، أو هو التعبير الصورى التخييلي عن الشيء أو الفكرة بما يملك من قدرة على اعادة بناء الأشياء صوريا، ومن ثم ايصال معرفة ما الى ذهن المتلقّي عبر الاعجاب بجمال التصوير: ((وقد يستدّل على أن القول الشعرى هو المغيّر أنه اذا غيّر القول الحقيقي سميّ شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولمّا قضينا من منى كلّ حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

انّما صار شعرا من قبل أنه استعمل قوله: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح" بدل قوله: تحدثنا ومشينا. وكذلك قوله:

بعيدة مهوى القرط.

انّما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق. وكذلك قول الآخر:

يادار! أين ظباؤك اللّعس؟ قد كان لي في انسها أنس

انّما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء

بالـظباء وأتـى بموافقـة الانس والأنس في اللـفظ . وأنت اذا تأملـت الأشعار المحركـيـة وجدتها بهذه الـحال . وما عدا مـن هذه التغييـرات فليس فيـه من معـنى الشعرية الا الـوزن فقـط)) . ((1)) فـادراك أن الـخصائص التي تجعل القول شعريـــا ترتـد الى طـبيعة التناول الاستعـاري للمـعنى ، كما بيـن ابن رشد فـي المثال الأول ، أو الـكنايـة كما هو حال الـمثال الثانـي ، أو اضـافـة صـور البديع كما هـو الـحال في المثال الأخـيـر ، يكشـف أن الفلاسفـة ربطـوا الصور البلاغيـة بطبيعـة الـشعر مباشـرة ولم يبحثـوا الصور الـشعرية كمبحث بلاغـي جزئـي ، ذلك أن ارتباط مفهوم المحاكـاة في ذهن الفلاسفـة بتقديـم مثالات الأشـيـاء يفترض القطـع بالتنـاول الـصورى للمعانـي العاديـة واحالتـها الى صور جماليـة شاعريـة ، لذلك قابل ابـن رشد التعبيـر الاستعاري في البيت الثاني من مثالـه الأول بأصل المعنى " تحدثنا ومشينا ".

ويبدو أن التناول الـشعرى للأشيـاء يتجاوز في رأى الفلاسفـة الصـورة الـتـي مختلـف الحيل " الـصناعيـة " التي تصبـغ على القول صـفة الـشعر ، من ألـوان البديـع ، وانتقـاءات للمـعنى واللـفظ وفق مواصفـات الـشعر ، بحيث يمكـن الاكـتفاء ببحث الـمستويـات الـسابقـة في التناول الشعرى للـمعانـي . ((2))

واجادة التصويـر الـشعرى يستوجب رسم صـورة دقيقـة للشيء الـمحاكـى بحيث يشخص عيانـا للمستمع ، وهذا ان ربط تصـور الـصورة في ذهن الفلاسفـة بالصـورة المرئيـة أسـاسـا ، فانّـه بذلك يدخلهـم في المطـلوب لدي النقـاد في ضـــرورة تعميق الملاحظـة ، بحيث ترصد كل معانـي أو جزئيات الفكـرة أو عناصر الموصوف : ((ويجيب أن يكـون كالمصـور فانّـه يصور كل شـيء بحسنـه وحتى الكسـلان والغضـبان . . . و وينبغي أن يكـون ذلك مع حفظ للـطبيعة الشعريـة وللـمحسوس المعروف عن حـال الـشعر)) . ((3)) وسواء كـان تناول الموصـوف أو الـشيء عن طـريق الوصف المباشر ، أو الـصور البيانيـة ، الآن تشبيـه العمليـة بالتصوير يرسّخ مفهوم الصـورة المرئـي أسـاسا . ولـم يكـن موقف النقاد مغايرا ، فهذا أبو هلال يقـول : ((ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكـثر معانـي الموصـوف ، حتى كأنّـه يصـوّر الموصـوف لك فتراه نصب عينـك)) . ((4)) ويبـدو أن حازما لا يختلف عن الفلاسفـة في هذه المسألة

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 242 ـ 243
2) ينظر : ابن سينا . كتاب المجموع . . . في معاني كتاب الشعر . ص : 21 وما بعدها
3) ابن سينا . فن الشعر . ص : 189
4) العسكري . الصناعتين . ص : 134

حين يقول : ((ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتّب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري في السمع مجرى المحاكاة بالمتلوّنات من البصر)) . ((1))

وضرورة رؤية الموصوف عيانا ، ربط للصورة بمستوى حسيّ حتى ان الحالات النفسية ينبغي لها أن تشخص في صور حسيّة ، وهنا تكمن روعة الشعر في قدرته على احالة الأحاسيس النفسية أو الانفعالات كالغضب مثلا ، الى صور حسّية : ((فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود ، حتى انّهم قد يصوّرون الغضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانيّة ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصوّر كل شيء بحسب ما هو عليه حتّى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس . . ومن هذا النحو من التخييل ، أعني الذى يحاكي حال النفس قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل الى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه   وتنقدّ تحت الذعر منه المفاصل

يقوّم تقويم السّماطين مشيه   اليك اذا ما عوّجته الأفاكل

قال : ويجب على الشاعر أن يلزم في تخيلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه وألا يتعدى في ذلك طريقة الشعر)) . ((2))

ورغم أن الصور الشعرية السابقة تشكل تجسيما لحالة نفسية داخلية أحالها التصوير الشعرى الى صور فنية تجسّم عيانا في حركات جسدية احساس الصغار والمذلة والانسحاق ، وتتجاوز بذلك مفهوم الصورة المرتبط برصد ظاهر الأشياء وادراك خصائصها وأشكالها وهيئاتها ، اذ تتجاوز ذلك الى القدرة على اخراج الداخلي النفسي الى صور ، تعطي بذلك للعملية خاصية التعبير المرتبط بخصوصية التجربة ، خصوصا أن الصور الجزئية هنا تتكامل في صورة كلية ، فليس الهدف ادراك الصور مجزّأة ، كما أنه لا يتوقف عند مستوى الاعجاب بالوصف والتصوير كما هو الحال في كثير من أوصاف ابن الرومي مثلا .

وربط الصور المرئية برصيد الانفعال والحالة النفسية لموضوع التصوير ، تجاوز لما شاع في العرف النقدى من ترسيخ مفهوم التصوير بحيث لا يتجاوز مستوى اثارة

---

1) حازم ، المنهاج ، ص : 104

2) ابن رشد ، كتاب الشعر ، ص : 222

الدهشة والاعجاب بما تستحيل اليه الأشياء في الشعرمن تقديم جديد انطلاقا من رصد علائق التشابه بينها . ولذلك يرتبط في ذهن الفلاسفة التصوير الشعري برسم الأخلاق والحالات النفسية ، لأن المسألة ليست مسالة لعب بالصورة وحذق في اصطياد ما خفي بين المتباعدين من صفات مشتركة ، بل المسألة في احداث انفعال وفعل في نفس المتلقي ، ومن هنا نتذكر لماذا رفض ابن رشد التصوير الشعري في بيت ابن المعتز السابق في الهلال لأن ربط الهلال بالزورق لا يتجاوز احداث تعجيب في النفس.

ورغم كل ذلك فان ربط الصورة بطاقة التعبير لا يمتد لدى الفلاسفة الى نتائجه النهائية نظرا لكونهم أسيري الواقع الشعري العربي ، ومن هنا ختم ابن رشد رأيه السابق بالزام الشاعر احترام العرف في الاستعمال الصوري ، ولو امتدّ الفلاسفة في ادراكهم الصورة المجسّمة الى أبعد مدى لكانوا أفادوا النقد والشعر العربيين ، خاصة أنه لوحظ : ((كره الذوق العام الادمان على الصّورة المجسّمة ، ومن ثم أجاز الافتنان في التشبيه مطلقا ، لأن التشبيه ، مهما يسلك ، فان طبيعته التركيبية تكفل التنقل بين حدين أكثر صراحة فنظل مشدودين الى طرفين)) . ((1)) وهذان الحدان أو الطرفان هما اللذان يمنحان الصورة منطقية وواقعية عكس التصوير الاستعاري الذي يضفي على الساكن خصائص المتحرك ، أو يقوم على الأنسنة باضفاء صفات الانسان على الجماد أو الحيوان ويذيب الترابط بين الطرفين خصوصا اذا تكاثفت الصور وبني بعضها على بعض ، وهذا الا يغال في الرسم والتجسيم يقضي على امكانية التتبع العقلي للأطراف المترابطة في الصورة بوضوح كما هو الحال في التشبيه ، ولم يمتد الفلاسفة بالمسألة الى أبعد ، فالعرف النقدي الذي يربط الصورة بالحسّ وظاهر الأشياء ويحترم المألوف في اقامة العلاقات التشبيهية بين الأشياء يأسر الفلاسفة ويمنعهم من الانطلاق الى أجواء أبعد : ((لأن للأمم في تشبيهاتهم عوائد خاصة مثل قول امرئ القيس :

يهيل ويذري تربها ويثيره ... اثارة نبّاث الهواجر مخمس

وكذلك تشبيههم الضب بالنّون لمكان السراب الموجود في بلادهم . ومن هذا قول

---

1) د مصطفى ناصف . الصورة الادبية . ص : 104

الله تعالى : " والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة ")(1)، وعوائد الأمم في تشبيهاتهم هي التي تبرر ارتباط التشبيه عند العرب بظاهر الأشياء في الغالب والاعتماد على تقديمها شعريا عبر علائق التشابه دون أن تحمل تلك التشابيه - غالبا - طاقات تعبيرية أو تكشف وقع الأشياء على النفس أبعد من مرحلة الاعجاب حيث يظل التشبيه صورة خلابة بدون رصيد انفعالي للنفس الشاعرة ، أو اسقاط لأحاسيس داخلية على الأشياء بحيث يتجاوز في رصدها اقترانها ببعضها كالألوان في لوحة ما ، الى تحميل الأشياء ضمن علاقات التشبيه مشاعر وأحاسيس ، ومن هنا تتمثل الصورة في مدى التطابق أو التماثل بين ما تشابه في الشيئين المرسومين وتستحيل المسألة الى صنعة أساسا : ((فان الشيء الواحد بعينه قد يغير تغييرات مختلفة ، فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح ، بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير اليها ، أعني الأشباه . مثال ذلك أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء ، فيقول فيها : حمراء الأطراف ، أو قرمزية الأطراف ، أو وردية الأطراف ، أو كما قال :

مسن كف جارية كأن بنانها   من فضة قد طوقت عنابا

فان قولنا : وردية الأطراف ابدال حسن ، وكذلك قولنا : عنابية الأطراف ، وقولنا : حمراء الأطراف أخس منه . وأقبح من هذا قولنا : قرمزية الأطراف ، ولو قال فيها : "دمية الأصابع" لكان أن يكون هجوا أقرب منه الى أن يكون مدحا . ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الابدال بها في الحسن والشرف))(2) .

ومع أن الاشارة الأخيرة توحي " بأخلاقية " ما يرمز اليه المشبه به ، وترتد الى محاكاة التحسين أو التقبيح الهادفة الى الايحاء بسلوك انطلاقا من التحبيب في الشيء المحاكى أو التنفير منه ، الا أن المسألة في هذا المثال على الأقل تبدو تلاعبا بالصورة وعناصرها والبحث عن الملائم للمشبه ، ومع ذلك يمكن للمرء أن يعتبر أصناف الصور السابقة تعابير مختلفة لوقع صورة اليد المخضوبة بالحناء في النفس ، "دمية الأطراف" لا تكشف نفس احساس واصف اليد " بعنابية الأطراف" ، لكن يظل ادراك صفات التشابه بين الأطراف هو الأساس ، ولذلك يعدد ابن رشد من أصناف المحاكيات الجيدة مايلي : ((أن تكون المحاكاة

---

1) ابن رشد ، كتاب الشعر ، ص: 247

2) ابن رشد ، كتاب الخطابة ، ص: 553 - 554

لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر اليها وتوهم أنها هي لاشتراكها في أحوال محسوسة ـ وذلك مثل تسميتهم لبعض صور الكواكب "سرطانا" ولبعضها "ممسك الحربة" لانّها من جهة الشكل يمكن أن يتوهم متوهم انها هي هي . وجل تشبيهات العرب راجعة الى هذا الموضع، ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضي الشك . وكلما كانت هذه المتوهّمات أقرب الى وقوع الشك كانت أتم تشبيها . وكلما كانت أبعد من وقوع الشك، كانت أنقص تشبيها ـ وهذه هي المحاكاة البعيدة، وينبغي أن تطرح . وذلك مثل قول امرئ القيس في الفرس:

.... كأنّها هراوة منوال)) . ((1))

ومع أن حديث ابن رشد قد يوحي بموقف نقدي من رأى العرب في التشبيه ، الاّ أن الاستمرار في قراءة ما يعرض من آراء يكشف عن تبنّيه لنفس الموقف على الأقل في المسائل التي فرغ منها الذوق، ولذلك رأى أن المحاكاة البعيدة ينبغي أن تطرح . واستمراره في النقد يوحي بأنه بلاغي يفصل أنواع الصورة حيث يقول :

((ومنها أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة اذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعاني حتى توهم أنها هي ، مثل قولهم في المنّة انها : طوق العنق ، وفي الاحسان قيد ، كما قال أبو الطيب:

.... ومن وجد الاحسان قيدا تقيّدا .

وهذا كثير في أشعار العرب ، ومنه قول امرئ القيس:

....قيد الأوابد هيكل

وما كان من هذه أيضا غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن يطرح . وهذا كثيرا ما يوجد في أشعار المحدثين ، وبخاصة في شعر أبي تمام، مثل قوله:

لا تسقني ماء الملام ....

فان هذا غير مناسب للملام . وأسخف من هذا قوله:

كتب الموت رائبا وحليبا .)) . ((2))

واذ يقرّ ابن رشد ذلك يبدو وكأنه نسي ماقرّره في بيتي المتنبّي في رسول الروم، حيث عاد للفصل بين الصورة وحالة الشاعر النفسية التي ربما رأت للوم ماء

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 222 ـ 223
2) المرجع السابق . ص: 223 ـ 224

حسب ما تمليه طبيعة تجربتها النفسية التي ربما أباح لها احساسها أن تجمع بين متباعدين، ومن هنا تحمل العناصر الشيئية في الصورة كثافة رمزية لأنها تعادل عاطفة أو شعوراً، وليست متجاورة في الصورة انطلاقا من خاصية التشابه فقط. فالايغال في الاستعارة يبرره ارتباط الصورة بنفسية الشاعر، لكن لم يكن هذا من قناعات النقد، فلقد ظل الفصل حاسما بين التجربة الشعرية وشخصية الشاعر، وطغى على تصور عملية الابداع ممارسة صناعية تبني عالما صوريا في الشعر انطلاقا من وضع المتشابهات بموازاة بعضها بعض، لتخلب اللب بقراءتها وتصورها عيانا . ومن هنا ظل التفكير الصوري أسير الواقعي والممكن أو المحتمل على أكبر تقدير . ولقد رأينا امتناع الفلاسفة قبول المحاكاة بما لا يمكن، أو التحريف فيها أو الكذب به، ورسخ في ذهن الفلاسفة ضرورة الأمانة في رصد الموصوف، فاذا خطأوا الشاعر في المحاكاة بما لا يمكن، فغير معقول أن يقبلوا كما يقولون التحريف فيها، كأن يشوه الشاعر حقيقة فرس يصفه؛ لأن خصائص الصورة تحكمها قوانين الطبيعة وتتأسس وفق الحقيقة الواقعية أو العقلية أو التاريخية، اذا كانت المسألة تتعلق بحدث أو أمر تاريخي . وعليه فالصورة الشعرية ينبغي أن تقابل بأصلها الحقيقي، وتوزن بمعيار قوانين الأشياء، وتكون الجودة وفق التلاؤم .

والخضوع لقانون الواقعي والممكن بقدر ما هو تكريس لثنائية المحاكاة والموضوع في الخارج وعزل لشخصية الشاعر من أن تتفاعل مع الممارسة أو تفرض هي طبيعة التشكيل الصوري، بقدر ما هو ابقاء للمحاكاة على مستوى ظاهري حيث تظل الأشياء في الصور محتفظة بخصائصها الشكلية مما يبيح امكانية مقابلتها بالأصل، أما اذا اجتاز الشاعر السطح أو عرّى الأشياء من خصوصياتها الشكلية، أو حمّلها طاقة رمزية، يستحيل اذ ذاك اقامة النقد على أساس المقابلة بالأصل، ويفرض اذ ذاك ربط الصورة بالنفس الشاعرة . ولكن المسألة لم تصل الى هذا المستوى في التفكير اذ أن العقلانية هي التي أملت على الفلاسفة تخطئة الشاعر اذا حاكى الناطقين (العقلاء) بأشياء غير ناطقة :

((وذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلا والكذب كثيرا ، الآن يشبّه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق . وقد تؤنس بمثل هذا العادة ، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء وبقر الوحش) . ((1)) والصّدق هنا ليس فنّيا بحيث يكشف عمق معاناة الشاعر واحساسه الصادق ، بل المقصود هنا الصدق الواقعي فينبغي تأسيس علائق الأشياء في الصورعلى العقل ، أو الحقيقة . فتشبيه امرأة بظبي خطأ ، لأنه يمتنع عقليا أن يتشابه عاقل وغير عاقل ، ولكن مقبول اذا كانت المشابهة تترصّد صفة مشتركة بينهما (أى لا تتجاوز مستوى الحيوانية في العاقل) .

ومن المنطلق نفسه خطّأ ابن رشد : ((أن يشبّه الشيء بشبيه ضدّه أو بضد نفسه . وذلك مثل قول العرب: " سقيمة الجفون " في الحسنة الفاضة النظر) ؛ ((2)) لأن المسألة منظور اليها من منظار منطقي ، وبما أن الضدين لا يصدقان معا ، فيستحيل اذ ذاك تشبيه صورة حسناء فاضة البصر بسقيمة الجفون ، وهذا لا يصدق منطقيا . ولأن ابن رشد لا يتصور وقع جمال المرأة في عين الواصف ويرفض أن يكون التشبيه هنا انعكاسا لهذا الوقع في نفس الشاعر ، فيرفض التشبيه السابق .

وفي نفس المسار يصبح الأساس أخلاقيا في اقامة علاقة التشبيه ، زيادة طبعا على صفات التشابه ، فكما : ((أن البعيد الوجود ها هنا مطرح ، كذلك ينبغي أن يكون التشبيه بالخسيس الوجود مطرحا أيضا ، وأن يكون التشبيه ز بالأشياء الفاضلة . فمثال تشبيه الشريف بالخسيس قول الراجز :

والشمس مائلة ولمّا تفعل فكأنّها في الأفق عين الأحول

وكما قال بعض الشعراء يمدح سيف الدولة :

وقد علم الروم الشقيّون أنّهم ستلقاهم يوما وتلقى الدّمستقا

وكانوا كفّار وشوشوا خلف خائط وكنت كسنّور عليهم تسلّقا) . ((3))

ذلك أن الصورة يحكمها الفهم المنطقي للأشياء ، ويلوّنها التمايز الأخلاقي بينها ، فتظل حدود التصوير خاضعة لمسار الواقع وتتقلص اذ ذاك قدرات الخيال

---

1) المرجع السابق ، ص: 248
2) المرجع السابق ، ص: 248
3) المرجع السابق ، ص: 224

على الا يغال في البعد ، وهذا من جراء طغيان مفهوم المحاكاة .فكأن عملية التصوير الشعري في ذاتها ترسّخ الواقعي وتعيد الى الذهن المألوف لأنه ينبغي أن تخضع للعقل ولذلك تقلّص دور الاستعارة وأغرم الجميع بالتشبيه .

ويتحدّث ابن رشد عن نوع من المحاكاة يسمّيه المحاكاة الواقعة بالتذكّر : ((وذلك أن يورد الشاعر شيئا يتذكر به شيء آخر مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره فيحزن عليه ان كان ميتا ، أو يتشوق اليه ان كان حيا . وهذا موجود في أشعار العرب كثيرا مثل قول متمم بن نويرة :

وقالوا : أتبكي كلّ قبر رأيته ... اقبر ثوى بين اللّوى والدّكادك ؟

فقلت لهم : ان الأسى يبعث الأسى ... دعوني ! فهذا كلّه قبر مالك)) . ((1))

والواقع أن هذه المحاكاة تقوم أساسا على المشابهة ، فرؤية قبر تذكر بقبر ، لكن المشابهة لا تختزل عند مستوى تماثل الشبيهين ، بل هي تأخذ عمقها وحيويتها انطلاقا من ارتباط الشيء بالتجربة النفسية وهنا تحمل الصورة خصائص التعبير ، وتتجسّد حيويتها فيما تشحن به من طاقة شعورية بالاضافة الى ذلك ، تبدو التجربة ذات خصوصية وتفرّد ، فتجربة الشاعر مع القبر تختلف عن تجارب الآخرين ، وهذا الربط بين الصور والشعور ليس مطلقا في تصوّر الفلاسفة لأنّهم لا يلبثون أن يعودوا الى ما درجوا عليه من ابقاء التصوير على المستوى الظاهري للأشياء : ((وأما النوع الرابع من المحاكاة فهو أن يذكر أن شخصا ما شبيه بذلك الشخص من ذلك النوع بعينه . وهذا التشبيه لا يكون الا في الخلق أو الخلق ، مثل قول القائل : " جاء شبيه يوسف " و " لم يأت الا فلان " . ومن هذا قول امرئ القيس :

ويعرف فيه من أبيه شمائلا

والتصريح بالشبيه خلاف التشبيه ، فان التشبيه هو ايقاع شك ، والتصريح بالشبيه بين اثنين هو تحقيق لوجود الشبه ، وهو الغاية في مطابقة التخييل ، أعني اذا قيل : شبيه فلان)) . ((2)) فاذا كانت غاية التشبيه الوصول الى التطابق بين المتشابهين من خلال التصريح بالشبيه ، اجهضت عملية البناء الصوري القائم على الاستعارة ، وبات التشبيه الأفضل هو ما أوقع بين المتشابهين صفاتهما المشتركة

1) المرجع السابق ، ص : 225
2) المرجع السابق ، ص : 226 — 227

الصريحة ،وأنف من أن يحطم ما رسخ في الذوق .ولكن نجد في حديث الفلاسفة إزد واجية في مبحث الصورة فهم مرة يقفون من الصورة موقف البلاغيين العرب في ربطها بظاهر الأشياء ورصد المتشابهات،وأحيانا يتحدثون عن صور خفية تستند أساسا على التجسيم والاستعارة،أو يعرضون نماذج يمكن أن تكون أمثلة للصور الحركية الخالية من المجاز أصلا،بل يتحدثون عن الايحاء والرمز، فكأنهم في موقف المعرض للموجود دون الادلال بموقف ،ومع ذلك نلتمس منهم مرونة في قبول نوع من الصور مادام أساس المشابهة موجودا وإن كان خفيا،أو مادامت الصورة دقيقة في رصد الموجود،حتى في تتبع حركاته خاصة اذا استندت على رصيد نفسي أو خلقي .

— 4 —

واذ يعرض ابن سينا نماذج للمحاكيات البسيطة فالمركبة،ثم الظاهرة ، يخلص الى الحديث عما يسميه بالمحاكاة : (و(الخفية كقول القائل:

اذا نحن سمّيناك كادت سيوفنا   من التيه في أغمادها تتبسّم

فان هاهنا محاكاة الجماد بحي ناطق،شبه به كريم،فابهجه ذلك حتى تبسّم)) . ((1)) ورغم أن البيت مدح لسيف الدولة،فاذ يذكر اسمه يتيه السيف اعجابا وكبرياء نظرا لتطابق اسمه واسم الممدوح،لكن ابن سينا يشير الى محاكاة الجماد بالحي من خلال تبسّم السيف عبر أنسنة الجماد،وهذا ما يعطي الصورة حيوية،ويلغي الجواجز بين الجامد والمتحرّك انطلاقا من استغلال الاستعارة بالكناية،فتبدو الصورة الشعرية مغايرة لما دون في المألوف من التأكيد على الظاهر الساكن كما مر في حديث الفلاسفة أيضا من خلال تشبيه المحسوس بمثله أو المعنوى بالمحسوس للايضاح والبيان .

وتجاوز السطح الى الخفي وتكثيق الصورة عبر اخفاء أحد الطرفين بواسطة التصوير الاستعارى ربط للصورة بالمحتوى النفسي للمبدع . ذلك أن عملية اسقاط الداخلي — النفسي على الأشياء يتجسّد في اعطائها خواص الانسان عبر تقديمها وهي تفعل أو تحيا .وهذا الايغال في الخيال هو الذى أحرج النقاد العرب فبرموا

(1) ابن سينا .كتاب المجموع . . .في معاني كتاب الشعر،ص: 17 — 18

بالاستعارة، لأن تبرير الايغال في الخيال عبر الاستناد على الاستعارة لا يتمّ غالبا الأ بربط الصورة بالشعور، في حين ظل الأساس في النقد ربط الصورة بحقيقة الشيء في الخارج، وحقيقة الشيء في الشعر تصطبغ بأحاسيس الناظر اليها وتأخذ وجودها مع الأشياء حسب موقفه النفسي أساسا، وهذا المنظور لا يشكل موقفا نقديا لدى غالبية النقاد العرب، ومن هنا يرى ابن رشد أنه من أصناف الصورة:

((موضع سادس يستعمله العرب، وهو اقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم اذا كانت فيها أحوال تدل على النطق مثل قول الشاعر:

وأجهشت للثّوبان لما رأيته ... وكبّر للرحمن حين رآني

فقلت له: أين الذين عهدتهم ... حواليك في أمن وخفض زمان؟!

فقال: مضوا واستودعوني بلادهم ... ومن ذا الذي يبقى على الحدثان؟!)) (1)

فالثوبان الذي يعي السؤال ويكبّر للرحمان ويجيب مخاطبه، ثوبان في نظر الشاعر مجنون بني عامر قائل الأبيات، ومن هنا يتجاوز الجماد مرحلة الابتسام كما في مثال ابن سينا السابق، الى ممارسة حركات أعمق وأشمل لأن التجربة النفسية لدى الشاعر تزداد عمقا وترتبط بصدق الممارسة الابداعية خاصة لدى المحبّ الذي يقف حائرا أمام آثار أحبّته، ولذلك تبدو الأشياء حواليه حيّة لأن الموقف النفسي حيّ يضطرم، فلا يمكن أن تصدر عنه صورة سكونية أو يحدّ برصد صفات التشابه الظاهرية بين الأشياء.

وامعانا في التمثيل للصور الشعرية القائمة أساسا على الاستعارة، تأخذ الصورة عبر تعدّد عناصرها وحيوية الجماد فيها طابع الفعل، أو هي تقترب من الصورة الحركية: ((ومن الجيّد في التغيير الذي يكون في الأفعال، أعني اذا وصفت مغيرة، أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها، اذا كانت أفعالها غير متنفّسة، متنفسة حتى يخيل في أفعالها أنها أفعال المتنفّسة. وذلك مثل ماكان يفعله أوميروش، وذكر في ذلك مثالات من قوله. وهذا مثل قول المعرّي:

توهّم كلّ سابغة غديرا ... فرنّق يشرب الحلق الدّخالا)). (2)

فالرمح باعتباره من غير المتنفسة، تجعل له أفعال المتنفّسة أي الحية، ومن هنا

---

1) ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 228

2) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص: 612 — 613

يبدو الرمح كالطائر المعطش حائما على الدروع التي تشبه الغدير ببريقها وتداخلها، يريد أن يطفيء ظمأه ويرتوى، فحيوية الصورة تتجسّد في الأفعال التي تحمل أو توحي بطاقة شعورية خفية، فعطش "الرمح الطائر" للماء، عطش المقاتل لدم أعدائه.

ويبدو أن التحكم في ادراك الأفعال في الصورة الاستعارية، جعل ابن رشد يدرك نوعا من الصورة الحركية الخالية من المجاز أصلا، بل القائمة على الفعل الصادر عن الموصوف، وقد يضاف اليه ألوان بديعية كالمقابلة مثلا، يقول: ((فينبغي للمتكلم في الشيء على طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذى يتكلم فيه كانه مشاهد بالبصر، وذلك بوصفه أفعاله الواقعة والمتوقعة. والاعتماد في جعل الشيء كأنه نصب العين يكون بثلاثة أشياء: أحدها التغيير الحسن، والثاني وضع مقابله حذاءه، والثالث وصف الأفعال الواقعة والمترقبة الوقوع. ومثال وصف الأفعال والاتيان بالمقابل، قوله تعالى: "وبشروه بغلام عليم. فأقبلت امرأته في صرّة فصكت وجهها وقالت عجوز عقيم")) . ووصف الأفعال كثير في كلام البلغاء وأشعار المفلقين، مثل قول النابغة:

سقط النصيف ولم ترد اسقاطه فتناولته واتقتنا باليد)) (1)

فالبيت يرصد حركات فعلية تقوم بها الموصوفة عبر تتبع دقائق الأفعال الممارسة، وهو خلو من المجاز أصلا، ولم يكن صدفة أن يحشد الشاعر أربعة أفعال في هذا البيت لأن الحركة يترجمها الفعل، ولذلك استطاع أن يختزل موقف المرأة المحرج أمام مشاهديها ورداؤها يسقط، ويعبر عن الوقع النفسي للموقف في نفسها عبر نقل حركاتها السريعة والدقيقة حتى لتكاد الصورة "أن تشاهد بالبصر". وادراك ابن رشد لمثل هذه الصورة المؤسّسة على فعل، ربما يقرّبه من الفهم الحديث الذى يوسع من تصوره لطبيعة الصورة ويمتدّ بها الى ما يسمّى بالصورة الفعلية أيضا لأنه: ((اذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فان المفهوم الجديد يوسع من اطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة — بالمعنى الحديث — من المجاز أصلا، فتكون

---

1) المرجع السابق، ص: 607 — 608

عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب)) (1)

وقبول الفلاسفة نوعا من الاستعارة المؤسسة على رصيد نفسي أو انفعالي، أو تجمع بين طرفيها — خفاء — صفة المشابهة، وحديثهم عن نوع من الصورة الخالية من المجاز أصلا، كل هذا لا يبيح الادعاء بأنه تغيير جذري في فهم الصورة في النقد العربي، فالمسار لم يتغير، ولكن الفلاسفة يفسحون صدورهم لقبول نوع من الصور تتجاوز الظاهري أو تجسد حالة نفسية أو ترصد فعلا، وهذه المرونة في التعامل مع المغاير لا تخرج عن طبيعة الشعر العربي، لأن طبيعة الصورة تظل جزئية، ويظل التكامل بين الصور في القصيدة تكامل التجاور لا تكامل الالتحام والذوبان، وهذا يبرره واقع الشعر العربي القديم المؤسس على وحدة البيت، ومع كل ذلك يحمد المرء للفلاسفة هذه المرونة في التعامل مع الصورة في حدود الموجود.

وفي الموقف نفسه يبدو أنهم يحبذون نوعا من التكثيف والتركيز في الصورة بحيث يتم تأسيس الصور بادماجها في بعض عبر التركيب الذي يؤدي الى التباعد في أطراف الصورة، وهو يقضي بالتالي على فكرة السطحية والظاهرية فيها، ويتطلب في حل رموزها استعمال الفكر، وهو موقف ليس ممدوحا من جميع النقاد، ومع ذلك يعتبره الفارابي أحد أساليب الجمال في التخييل الشعري: ((وكما أن الانسان اذا حاكى بما يعمله شيئا ما ربما عمل ما يحاكي به نفسه وربما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه (فانه ربما عمل تمثالا يحاكي زيدا وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد) كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالا له نفسه ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فانها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وعما تحاكي تلك الاشياء فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة. وكذلك التخييل للشيء عن تلك الاقاويل فانه يلحق تخيله هذه الرتب، فانه يتخيل الشيء بما يحاكيه بلا توسط ويتخيل بتوسط شيء واحد

1) د علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 25

وبتوسط شيئين على حسب القول الذى يحاكي الشيء ، وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها)) . ((1))

فتقديم الشيء المحاكى عبر توسط المحاكيات ايغال في البعد ، ومن ثم لا بد من اجتياز طبقات التصوير بالتأمل . فهذا الغموض الذى يحيط بالصورة والذى مرده التباعد في عناصرها وتأسيس بعضها على بعض ، سوف يعاد بناؤه في مخيلة المتلقي ويواجه اذ ذاك عملية الفك والتحليل . وهنا يكمن مصدر الالتذاذ والامتاع الذى يتحقق بعد جهد ، فالغموض والخفاء أصل من أصول الفن . وليس من المستبعد أن يكون هذا ادراك ما للرمز في الشعر الذى يتأسس في الغموض ويكشف بالايحاء ، كما رأى الدكتور عصام قصبجي في قوله : ((ويبدو "أن الفارابي "أحس أيضا بأثر الايحاء في الشعر ، من خلال نظرية المحاكاة ، وهو ما عبر عنه بـ "الاخطار بالبال")) . ((2)) ولقد أسس الباحث السابق ملاحظته السابقة على اشارة للفارابي في المسألة : ((وللاخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم ، وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم اذا ارادوا أن يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها في أول البيت ، فيكون لذلك رونق عجيب)) . ((3)) فالايحاء المؤسس على التهيئة السيكولوجية باثارة الفضول لادراك الموحى اليه عبر الموحي به ، رمزا كان أو طرفا في الصورة يرسخ مبدأ الغموض في الشعر ، ويحطم بذلك الدهشة الحاصلة من التعجيب للمرئي الخلاب الى ترسيخ الاعجاب سيكولوجيا عبر التهيئة النفسية بالايحاء أو الاشارة بالتفكير بتتبع الوسائط . لكنه غير واضح : ((كيف تكون محاكاة المحاكاة في الشعر ، اذ لا نظن أن الفارابي يعني هنا محاكاة نماذج شعرية معتمدة ، ولعله انما يعني الرمز والايماء والكناية)) . ((4)) ويبدو أن هذا هو الأقرب الى تفكير الفارابي خاصة اذا علمنا أن الصورة لم تخرج قديما في الغالب عن أن تكون مجازية ، ومن هنا فلا تبعد الوسائط عن أن تكون كنايات أو استعارات يبنى بعضها على بعض : ((وبديهي أننا اذا حاولنا فهم تعدد الوسائط أو تباعد الرتب ، في حالة الشعر الغنائي الذى يفكر فيه الفارابي ، فلسن نجد أمامنا سوى

---

1) الفارابي ، كتاب الشعر ، ص : 94 ـ 95
2) د عصام قصبجي ، نظرية المحاكاة ، ص : 29
3) الفارابي ، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص : 157
4) د احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص : 222

مفهوم التحول الدّلالي الذى تمثله الاستعارة، خاصة ما يقال عند البلاغيين عن بناء استعارة على أخرى، وذلك مصطلح لم يعرفه الفارابي، واستخدم بدلا منه مصطلح "التغييرات المركّبة" و"الابدالات الكثيرة" في شرحه المفقود لخطابة أرسطو)) . ((1))

ولقد أعفانا ابن رشد من مهمّة الشك في تفسير تعدد الوسائط في محاكاة الفارابي اذ يقول معتمدا على شرح الفارابي المفقود لكتاب أرسطو في الخطابة: ((وأنشد أبونصر، في مثال المركبة البعيدة التركيب، الخفية الاتصال، بيتا نسبه لامرئ القيس:

بدلت من وائل وكندة عدوان وفهما صمّي ابنة الجبل .

قال: فان هذا التغيير فيه تركيب كثير. وذلك أنه جعل "ابنة الجبل" بدلا من قوله "الحصاة"، وجعل قوله "صمي" بدلا من عدم صوت الحصاة. فان عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان، فانه قسيمه، اذ كان عدم السمع اما أن يكون عن عدم الصوت، واما الفساد في الحاسة. وجعل عدم صوت الحصاة بدل من ابتلال الارض، فان الارض اذا ابتلت وطرحت فيها الحصاة لم تصوت. وجعل ابتلال الارض بدلا من انصباب الدماء على الارض، فان ابتلال الارض لاحق من لواحق انصباب الدماء عليها. وجعل انصباب الدماء عليها بدلا من القتال الشديد، لأن انصباب الدماء يكون عن القتال الشديد. وجعل القتال الشديد بدلا من الأمر العظيم. فكأنه أراد: وفيها أمر عظيم، فأبدل مكان ذلك: وفهما صمّي ابنة الجبل، واستعمل في ذلك هذا الابدال الكثير. وهذا كما قلنا انما يليق بالشعر)) . ((2)) فهذه الابدالات والتركيبات الاستعارية هي التصوير المتعدّد الوسائط، وبالتالي تشكل مصدر الغموض في الشعر، ومن هنا يصبح غموض وعمق الصورة مبرّرا بما تحدثه من لذّة الكشف عن ذلك الغموض، وحديث الفارابي صريح في استجادة تشبيه المتباعدين، يرى أن: ((جودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة وملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء)) . ((3)) ويأخذ حازم بفكرة الفارابي

---

1) د جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 338 — 339
2) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص: 534
3) الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص: 157

في تقسيماته المتعددة للمحاكاة ، فيما يسميه المحاكاة بالواسطة أو بغير الواسطة شارحا المسألة بأسلوب الفارابي ونصّه نفسه . ((1))

ويأخذ عبد القاهر بفكرة تشبيه المتباعدين ولا يمكن القطع بأن مصادره الفلاسفة الاسلاميون ، الا ّ أن قلة أنصار مثل هذه الآراء في النقد العربي القديم ، ربما يرشّح امكانية تأثره بالفلاسفة خاصة أن انتماءه الكلامي وثقافته الفلسفية واستغلاله المنطق في تأسيس بحثه البلاغي قد تقوّي هذا الاعتقاد ، بالاضافة الى تأسيسه تشبيه المتباعدين على الأثر النفسي الحاصل من فك رموز الغموض في الصورة في قوله : ((وهكذا اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد ، كانت الى النفوس أعجب ، وكانت النفوس بها أطرب ، وكان مكانها الى أن تحدث الاريحية أقرب . . .)) . ((2))

ومع مرونة الفلاسفة الاسلاميين في الاشادة بتشبيه المتباعدين وفي قبول الايحاء ، وادراك الصور التجسيمية والاشارة الى الصورة المركّبة ، مع كل ذلك لا يمكن الزعم بأنهم أسّسوا فهما للصورة مغايرا للمألوف في بيئة النقاد والبلاغيين الا ّ في الدرجة . فاذا كان تصوّرهم للصورة لا يخرج عن طبيعة الشعر العربي ، ويتأسّس وفق فهمهم لطبيعة الخيال ولعمل المخيلة في مخزون الخيال من صور المحسوسات بات واضحا أن الصورة في أذهانهم لن تخرج عن أن تكون مجازية الى ما اصطلح عليه حديثا بالصورة الذهنية ، أو الصورة باعتبارها رمزا . ((3))

والواقع أن الفهم الحديث للصورة قام على مكتشفات علم النفس سواء في شقّه التحليلي الذي يرى أن الصورة رمز للاشعور ، أو في الاتجاه الذي يربط الصورة بما رسخ في الضمير الجمعي والذهن الانساني من ميراث حضاري يمتدّ الى التفكير الخرافي والأسطوري . وسيترتّب على هذا الفهم تجاوز فهم الصور في القصيدة من منظور التجاور والتراصف الى تصور القصيدة بناء متكاملا ينتظمه رمز واحد ، سواء كان أسطورة أو خرافة شعبية أو غير ذلك . وتحمل اذ ذاك كل صورة جزئية نبضة في الكل المتكامل علما أن الصور تتلوّن بمشاعر المبدع المحدّدة لطبيعة التجربة . وعليه فتكامل الصور يعني نمو الشعور في القصيدة المرتبط

---

1) ينظر : حازم . المنهاج . ص : 94 — 95
2) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة . ص : 109 . وأيضا ص : 110 وما بعدها .
3) ينظر : د علي البطل . الصورة في الشعر العربي . ص : 15 . . . 28

بالتجربة، واتحاد هذه العناصر بشكل القصيدة . وهنا لا يباح التباعد فحسب، لأن المسألة غير منظور اليها عبر طرفين، ولكن يباح تكسير المألوف وربط المتناقضات، وتحميل الألفاظ اللغوية دلالات رمزية لمعاني شعورية . واذ تبنى القصيدة على هذا الشكل يأخذ الايقاع فيها خواصه حسب طبيعة بنائها وخصائص التجربة فيها، ولا يكون قيمة مضافة من خارج . لكن الفلاسفة يتحركون في مستوى الصورة البلاغية أساسا . ومن هنا لا تمتد وظيفة الخيال عندهم الى ما أسند اليها في الفهم الحديث من قدرة التفكيك والتركيب والبناء المغاير جذريا للموجود، هذا التركيب الكلّي الذى يرتبط بالقصيدة كاملة لا الجزئي الذى يتعلّق - كما هو عند الفلاسفة - ببناء صورة من عناصر أدركت أفرادا بالحس ثم اختزنها الخيال . بالاضافة الى أن الصورة المرئية تغلب على فهم وتصور الفلاسفة للصورة، ومن هنا يؤكّدون على ضرورة تصوير الشيء للعيان ونقله كما هو في الطبيعة . كذلك لا يمثل الخيال لدى الفلاسفة مكانة مرموقة في نظرية المعرفة كما هو الحال بالنسبة الى العقل، عكس الفكر الحديث الذى أسند الى الخيال دورا أخطر من العقل باعتبار أن كل معرفة حتى العقلية منها لا تتأسس الأعلى خيال، ولذلك أصبح للخيال في الفهم الحديث الدور الحاسم في صنع القصيدة، واذ ذاك امتدت وظيفته الى امكانية تأسيس عالم في القصيدة جديد على غرار الموجود عبر تحطيم ما في الذهن وتأليفه من جديد مصطبغا بمشاعر المبدع ومحكوما برؤيته للوجود . وهذا الفهم الحديث للخيال هو الذى أسس الفهم الكامل للوحدة العضوية في القصيدة .

- 5 -

ويبدو أن الفلاسفة الاسلاميين يحسّون بأن اللغة المستعملة في الشعر متمايزة عن لغة العلم، ونحن لا ننتظر منهم وضع الحدود الفاصلة بين اللغتين، الأنهم - معتمدين على أرسطو في الحديث عن طبيعة اللغة في الشعر - وانطلاقا من وظيفة الشعر المؤسّسة على التخييل، يبحثون في الخصائص الفنّية التي تجعل القول مخيلا . فاذا كانت المحاكيات والمشابهات هي التي تعطي القول خاصيته

الشعرية ، وتهبه القدرة على تخييل المتماثلات وأسر النفس بقدرته على احداث التعجيب ، بما يرفده من ايقاع ، غير أن القول الشعري قد يخلو من المحاكيات أصلا ، ومع ذلك يظل قادرا على احداث الاثارة ، فما السرّ في ذلك؟

فاذ يرى ابن سينا أن المقدمات الشعرية تتأسس على المحاكاة يرى أيضا أن : ((ليس كلها محاكيات ، بل كثير منها مقدّمات خالية عن الحكاية أصلا ، الاّ أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط)) . ((1)) والسرّ في ذلك طبيعة اللغة المصوغ فيها القول ؛ لأن الاستعمال الشعري للغة يستوجب انتقاءها لتحدث الاعجاب لا التفهيم العلمي ، ومن هنا قد ينوب اللفظ الفصيح المختار وفق مقاييس الفصاحة عن الصور الشعرية ، باعتبار أن الأصوات في ذاتها تملك قدرة احداث اللذة عبر الجرس الموسيقي ، خصوصا اذا كان التوازي في رصف الألفاظ يقوم على اعتماد التوازن في الحركات والحروف اذ : ((متى كان الكلام ليس فيه تغيير ولا محاكاة ، فينبغي أن يعتنى في ذلك بايراد الألفاظ البيّنة الدّلالة ، وهي التي تدل على أشياء بأعيانها ، لا على أشياء متضادة أو مختلفة ؛ ويكون تركيبها على المشهور عندهم ، وتكون سهلة عند النطق . ويشبه أن يكون هذا هو أكثر ما ينطلق عليه في لسان العرب اسم : "الفصاحة" ، الاّ أن يكون ذلك القول ظاهر الصّدق ومشهورا . فان الصّدق الذى يتضمنه يشفع لما فيه من قلة الفصاحة وقلّة التغيير والمحاكاة)) . ((2))

فالفلاسفة الاسلاميون يعطون لجرس الصوت في ذاته قيمة بلاغية أو تخييلية ، فانتقاء اللفظ وفق المشهور وخلوه من التعقيد ، أو اختياره — عموما — وفق فصاحة المفرد والمركّب ، قد ترسخ انفعالا في المستمع خاصة في القول الخالي من المحاكيات . ومن هنا يتجاوز حد يشهم في الصورة مستوى البيان الى أقسام المجاز عامة ، بل الى اعتبار دقائق مباحث المعاني ، كما يتمثل ذلك في الحذف أو التقديم أو الزيادة وغيرها . والحق أن كل الخصائص البيانية والمعنوية ، مضافا اليها صفات الفصاحة تتعاضد لتحقق التخييل : ((والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه ، وبالجملة : باخراج القول غير مخرج العادة ، مثل القلب والحذف والزيادة

1) ابن سينا . كتاب المجموع . . . في معاني كتاب الشعر . ص : 16 — 17
2) ابن رسد . كتاب الشعر . ص : 247

والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الايجاب الى السّلب ومن السّلب الى الايجاب، وبالجملة: من المقابل الى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا)) . ((1))

ولأن رؤية الفلاسفة الى عناصر التخييل في الشعر يحكمها منظور الوظيفة فخصائص اللغة في الشعر يبرر توظيفها الغاية من استعمالها، ولذلك تهدف الألفاظ المستولية – كما يقولون – أو الحقيقية الى احداث التفهيم أساسا، بينما تدخل أصناف "التغييرات" السابقة من أصناف المحاكيات والمجاز وألوان الفصاحة في صنف الذي يفيد التعجيب. وعليه فالواجب في الشعر، أن يستعمل من الصنفين حسب الهدف المبتغى، والاعتدال هو التوازن في مزج الأصناف: ((وفضيلة القول الشعري الحقيقي أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر، ويكون الشاعر حيث يريد الايضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجيب والالتذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء. ولذلك قد يتضاحك بمن يريد الايضاح فيأتي بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات، ويتضاحك أيضا بمن يريد التعجيب والالتذاذ فيأتي بالأسماء المبتذلة. وكأن الشاعر يجب له ألا يفرط في استعمال الأسماء الغير مستولية (كذا) فيخرج الى حد الرمز، ولا أيضا يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر الى الكلام المتعارف)) . ((2)) فافراط الشاعر في استعمال اللفظ في دلالته الحقيقية أو استعمال الشائع المبتذل قد يفرغ شعره من كل كثافة وعمق، وبالتالي يحوج قوله الى بعض الغموض والايحاء المحببين في الشعر، وبالعكس، الاغراق في استعمال الغريب وبناء الشعر على ما خفي من الصور وحده قد يحيل القول طلاسم. ويبدو أن الموقف الوسطي أملته رغبة الفلاسفة في ضرورة احداث الاعجاب والتفهيم معا، لأن الشعر انما الغاية منه ايصال خطاب للمتلقي، فابتذال الخطاب أو تعقيده سيان في الاخلال بغاية الشعر.

ويبدو أن الفلاسفة يحسّون بقدرة اللفظ على اثارة تخييلات من جنس صفات حروفه وأصواته زيادة على ما يحدثه من افهام، بعبارة أخرى ان اللفظ بقدر

---

1) المرجع السابق، ص: 243، وينظر ما بعدها.
2) المرجع السابق، ص: 238 – 239

ما يترجم في ذهن المتلقي معناه، يثير فيه شعورا أو احساسا من طبع اللفظ الراجع الى أصواته وحروفه وموقعه من الفصاحة . والاحساس بموسيقى اللفظ احساس بقدرة الصوت على تعميق معنى أو ترسيخ انفعال، وهذا يتطلب انتقاء الألفاظ وفق ما يستهدف من غاية: ((وانما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين (الخطابة، الشعر) هذا الفعل من جهة أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة، وبالجملة: أمرا زائدا على مفهوم اللفظ، مثل غرابة اللفظ فانها تخيل غرابة المعنى، والنغم كذلك يفيد فيه هذا المعنى أيضا . وبيّن أن هذا مقصود بالطبع للمتكلم على طريق هاتين الصناعتين . وليس يقصد ذلك أحد عندما يتكلم على طريق الهندسة، ولا على طريق العدد . والذين وقعوا أولا على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل هم الشعراء)) .((1)) ويبدو أن هذا لا يبعد عما يقره الفهم الحديث لأصوات اللغة من وظائف: ((ومما لا شك فيه أن وظيفة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقل ومن هنا ضرورة تعقل اللغة والالمام بقيمها المعنوية . ولكن للآليات اللفظية فوق ذلك ايقاع صوتي يجعل وظيفتها الأساسية الاثارة والتأثير . ومن هنا ضرورة "الاحساس" باللغة وادراك قيمها الشعورية)) .((2))

والحق أن حساسية الفلاسفة الاسلاميين بأصوات الألفاظ في ذاتها واعطائها قدرا ووظيفة في احداث التخييل للمعاني والأغراض، مرده اعتماد التناسب في صياغة لغة الشعر، هذا التناسب الذي يحكم نظام المعاني كما يربط — خاصة — الألفاظ عبر الحركات والحروف، فيحدث التوازي والتناسب لذّة وتعجيبا، وبذلك يدعّم التعبير الموسيقي المعاني المقصود تخييلها . وفكرة التناسب هذه ستؤسّس المدخل لبحث الايقاع الشعرى عبر ادراك الأزمنة الفاصلة بين الأصوات، وبالتالي تصوّر وظيفة الصورة الموسيقية في الشعر .

— 6 —

ولكن الفلاسفة الاسلاميين اجتازوا الطريق الى بحث موسيقى الشعر عبر أشكال التوازى والتوازن التي تحكم الألفاظ أولا كأصوات في البيت أو القصيدة، أو التي

---

1) ابن رشد . تلخيص الخطابة . ص: 530 — 531
2) اي . اى . رتشاردز . م: في موكب الشعر . "الشعر بين نقاد ثلاثة" . ترجمة: د . منح خورى . ص: 157

تنتظم المعاني ثانيا، أو تحكم الركنين معا. وأنماط التناسب هذه قد تعرج بهم الى ملاحظة خصائص التوازي الصوتية كالجناس، أو تكرار اللفظ نفسه، أو صوغ الألفاظ من مادة صرفية واحدة وان اختلفت حروفها ، وتصور طبيعة الايقاع الموسيقي الحادث من هذا التكرار، وقد يلحظون أشكال التوازي المعنوية عبر رصد الطباق مثلا. ويعدد الفلاسفة هذه الأصناف مطلقين عليها أسماء مختلفة فموافقة :
((الألفاظ بعضها لبعض في المقدار ومعادلة المعاني بعضها لبعض، وموازنتها ، فأمر يجب أن يكون عاما ومشتركا بجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري. وذلك أنا نجد الشعراء، وان استعملوا الألفاظ الحقيقية في المواضع التي يهزأ بهم في استعمالهم اياها، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين، أعني من الموازنة والموافقة في المقدار. ولكن كان هذا عاما لجميع أنواع الشعر)) .((1))

والحق أن فكرة التناسب هذه شكلت الأساس الذي أقام عليه حازم بحثه لخصائص التوافقات في معاني الشعر أو ما يسميه بالأسلوب، وربط الألفاظ في ذاتها على هذا الأساس أو ما يسمّيه بالنظم. وأقام بحث موسيقى الشعر -خصوصا- على هذه الفكرة، بالاضافة الى أن تصوره للوحدة في القصيدة يقوم على هذا المنطلق ، حيث يشكل ارتباط التعجيب واللذة الحادثين في النفس من جراء التماثل والتناسب في القول الشعري أساسا مكينا في درس الوزن الشعري وباقي عناصر القصيدة :
((فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وان كان له نظام محفوظ لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا)) .((2))

وخصائص التناسب هذه التي تمثل المدخل لدرس الوزن الشعري تربط الايقاع الشعري في تصور الفلاسفة الاسلاميين بالايقاع الموسيقي. والحق أنه انطلاقا من دراستهم الموسيقى كعلم رياضي ، اكتشفوا التطابق بين الايقاعين: الموسيقي والشعري. ذلك أن الايقاع يتأسس على الصوت ، باعتبار الصوت في الموسيقى أو الشعر حركة منتظمة في الزمان، هذا الانتظام الحادث من الأزمنة التي تتخلل الأصوات. فبحث الايقاع الموسيقي ودرس خصائصه، درس في الوقت نفسه للايقاع في الشعر.

1) ابن رشد . كتاب الشعر. ص: 239
2) حازم . المنهاج . ص: 267

والواقع أن الفلاسفة يطبقون ما درسوه في الموسيقى على الشعر، بل لا يجدون حرجا في نقل مصطلحاتهم الموسيقية واستعمالها في درس الايقاع الشعري والاستغناء عن مصطلحات العروضيين ، وسيأخذ حازم بمصطلحاتهم نفسها .

- يعرف ابن سينا علم الموسيقى بما يلي مستعرضا مجالات بحثه: ((فالموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها ، ليعلم كيف يؤلف اللحن .وقد دل حد الموسيقى على أنه يشتمل على بحثين: أحد هما البحث عن أحوال النغم أنفسها ، وهذا القسم يختص باسم التأليف، والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها ، وهذا البحث يختص باسم علم الايقاع)) (1) فاذا كان يتفرع عن حد الموسيقى بحثان: أولهما المعروف باسم التأليف ،الذى يبحث في أحوال النغم في ذاتها ، خفيفها وثقيلها ، حادها ولينها ، وغير ذلك من خصائص النغم، فان البحث الثاني الذى يتتبع أحوال الأزمنة التي تفصل بين النغم ، هو الايقاع ، وهو المهم في بحثنا ؛ ذلك أن الأزمنة التي تفصل بين النغم تتطابق مع الأزمنة التي تفصل بين الأصوات في الشعر ، ويظل الفارق في طبيعة المادة المؤسسة على ايقاع ، فاذا كانت في الموسيقى نغما فانها في الشعر حروفا ، بينما الايقاع كانتظام للنغم أو الحروف واحد . ومن هنا يستغل الفلاسفة معارفهم الموسيقية في درس الوزن الشعرى: ((فالايقاع من حيث هو ايقاع هو: تقدير ما لزمان النقرات ، فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنيا ، وان اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الايقاع شعريا ، وهو بنفسه ايقاع مطلقا)) . (2)

- فالنقرات إذن هي الفاصل الحاسم بين الموسيقى والشعر، فاذا كانت النقرات تترجم في الموسيقى الى نغم، فانّها في الشعر حروف مرتبطة بكلام . فالنغم مضاف اليه ايقاع يساوى لحنا والحروف المنتظم منها كلام مضاف اليها ايقاع تعطي شعرا . والحق أن الذى أباح للفلاسفة الاسلاميين هذا المنهج هو تحميلهم الموسيقى وظيفةاحداث الانفعال أو التخييل أو اللذة كما رأينا في مبحث الوظيفة .وعليه فالتوافق بين المجالين ليس في تماثل الايقاع فقط، بل التقارب بين الموسيقى والشعر يبرّره

1) ابن سينا ،جوامع علم الموسيقى ،ص: 9
2) المرجع السابق ،ص: 81

مفهوم الغايـة ، فكلاهما يحدثان تخييلا أو انفعالا أو الذاذا، وعليـه فالخصائـص الجمالية المرتدّة الـى الصورة الا يقاعيـة ينبغـي أن تتلاءم، ومن هنا يرى الفلاسفـة أن الشعر الملحّـن لا يفقد قدرتـه الوظـيفيـة على تخييـل انفعال أو احداث فعـل، بل على العكس من ذلك، يدعّم اللحن الموسيقي ويكثف قدرات الشعر على ترسيخ فعلـه فـي المتلـقي .

ويفصـل الفارابـي القول في طبيعـة الايقاع الشعرى والموسيقـي باحثـا طـبيعـة الفاصلـة أو الوقفـة أو الزمـن المتخلل بين النغمات أو الحروف، ومـن ثـم طبيعـة النقلـة الحادثـة بعد التوقف، حين يقول : ((والا قـاويل انما تصير موزونـة بنقلـة منتظمـة متى كان لهـا فواصـل ، والفواصـل انما تحدث بوقفـات تامة، وذلـك انمـا يمكـن أن يكـون بحروف ساكنـة فلذلك يلزم أن تكـون متحركـات حروف الاقـاويل الموزونـة متحركـات محدودة ، وأن تتناهـى أبدا الى ساكـن، فاذ اً نسبة وزن القول الى الحروف كنسبـة الايقاع المفصّـل الى النغـم، فان الايقـاع المفصـل هو نقلـة منتظـمـة على النغم ذوات فواصـل ، ووزن الـشعر نقلة منتظـمة على الحروف ذوات فواصل)) (1)

فالايقـاع لا يحدث الا اذا حدث انتقال بين الأصوات اثـر وقفـة وسكتـة . وهـذه الوقفـات تدعـى فواصـل . ومن هنا وجب في الشعر أن تحد الحروف المتحركة بساكـن، الذى سيحدد انتهاء جزء من التفعيلـة، فالتفعيلـة، أو نقرات النغمـة . هذا الـزمـن المتحدد اثـر الوقفات، والذى يتخلل الحروف أو الا نغـام هو الايقـاع ، ولذلك يعرفـه الفلاسفـة بأنـه أحوال الأزمنـة المتخللـة بين النقرات، أو كمـا يمكـن أن يصطلـح عليـه حديثا بأنـه انتظـام الحركـة في الزمان ، باعتبار الصوت في الـشعر حركـة، فاذا انتظـم هذه الحركـة الممتـدة فـي زمان ما فواصـل زمانيـة وتكررت بتوازن معيـن ، فقد حـدث ايقـاع .

ويستفيـد حازم ممـن بحث الفلاسفـة وزن الـشعر اعتمادا على دراستهـم الموسيقيـة ، فيعرف الوزن على شاكلـة تعريفهم: ((والوزن هو أن تكـون المقاديـر المقفّـاة تتسـاوى في أزمنة متساوية لاتفاقـها فـي عدد الـحركـات والـسكنـات والترتيب)) . (2)

---

1) الفارابـي .كتاب الموسيقى .ص: 1085
2) حازم. المنهاج .ص: 263

وانطلاقا من استغلال المعرفة الموسيقية في بحث الوزن الشعري ، يقابل الفلاسفة الاسلاميون بين عناصر المادة الموسيقية ، والعناصر الوزنية أو العروضية التي يتركب منها البيت أو القصيدة في الشعر: ((والألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فان الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثم الاسباب ثم الاوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع، ثم المصاريع ثم البيت ، وكذلك الألحان، فان التي منها تأتلف، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان الى أن ينتهي الى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي تتخيل كأنها ممتدّة)) . ((1)) فالتقابل بين المادة الموسيقية والمادة الشعرية يتجاوز في رأى الفلاسفة تماثل الغاية في الانفعال والفعل، واتحاد الايقاع، الى التقابل بين العناصر المختلفة التي تشكل المجالين، وهذا المدخل الموسيقي في بحق الشعر، خلاف ما اعتمده العروضيون في درسه، ربما يفسح المجال لدراسة طبيعة الايقاع الموسيقي في الشعر العربي عبر الموسيقى ، وقد يكون ذلك أفضل من تناوله عبر التفاعيل كما يرى بعض الدارسين، ((2)) وقد يسهّل كذلك تصوّر طبيعة الألحان العربية القديمة وكيفية تركيبها على الأشعار.

ويأخذ ابن سينا بفكرة تماثل عناصر الموسيقى العادية مع عناصر الشعر، بل يتجاوز ذلك الى استعمال المصطلح الموسيقي في تعريف أجزاء التفاعيل أو عناصر البيت، يقول: ((فلنعمد الى أجزاء الشعر وأولها ما علمته من المقطع الممدود والمقصور، وتسمى أرجل البيت ، والدور المركّب منهما يسمّى قاعدة البيت ، والمصراع نصف البيت ، والبيت يسمّى ركنا)) . ((3)) فالمقاطع المقصورة والممدودة التي يسمّيها أرجل البيت هي الأسباب والأوتاد عند العروضيين، والدور المركب منهما كمصطلح موسيقي يراد به النقرات أو الأنغام المحدودة بفاصلتين أو القاعدة ، ويراد به التفاعيل ، ثم المصراع أو الشطر أو نصف البيت، ثم الركن وهو بيت شعري كامل التفاعيل .

وسيأخذ حازم بنفس المصطلحات تقريبا ، ويأنف من منهاج العروضيين في

---

1) الفارابي ، كتاب الموسيقى ، ص: 85 ـ 86
2) ينظر: زكريا يوسف ، الكتاب الذهبي لمهرجان ابن سينا ، ص: 129
3) ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، ص: 126

بحث الوزن الشعرى عبر التفاعيل أو البدوائر مفتخرا بالأساس الموسيقي الذى اعتمده في بحث الايقاع الشعرى عبر التقابل و المتوازى بين الأسباب والأوتاد ، وتركيب بعضها مع بعض معتمدا على الحاسّة الموسيقية خاصة ، وعلى خصائص الجمال الصوتي الناتج عن أصناف التماثل والتناسب بين الحركات والسواكن في البحور ونسبة بعضها الى بعض وغير ذلك .((1))

والحق أن حازما اذ يكشف عن رفضه منهاج العروضيين في البحث مفتخرا بالأصول المنطقية والحكمية في وضعه تصوّره للوزن الشعرى يكشف عن مصادره المرتدّة الى الفلاسفة الاسلاميين التي اعتمدها في وضع هذا التطور الذى فصل فيه وفرّع ، وبحث كل بحر على حدة ، وقابل بين البحور والأغراض ، وبيّن خصائص كل بحر من الوعورة والسهولة ، ومواءمته اذ ذاك لأغراض معيّنة ، راسما الأسس المعتمدة في الاصطلاح العروضي ومدللا على نشأتها البدوية عبر التقابل بينها وبين أسماء أجزاء بيت الشّعر ، والواقع أننا اذا اعتبرنا أن دراسة حازم لموسيقى الشعر العربي أنضج دراسة في التراث((2)) فان مزية حازم في التفريع والتفصيل مع ما يرفد ذلك من معرفة بدراسات العروضيين ونشأة هذا العلم ، أما أصوله فترتد الى الفلاسفة وهو صريح في اعترافه بذلك .

أما الأساس الذى اعتمده ابن سينا في تأسيس بحثه للأسباب والأوتاد فقد تم من خلال رصد الصوت ، واعتماد على قاعدة الايقاع ذاته ، ذلك: ((أن الشعر كلام مؤلف من حروف ، — ونعني بالحروف كل ما يسمع بالصوت حتى الحركات — ، والحروف كما علمت في مواضع أخرى ، اما صامتة واما مصوّتة ، والصامتة: هي التي يمكن أن يصوّت بها مبتداة — وهي الواقعة في أطراف أزمنة النقرات — والمصوّتة: هي الحروف التي انما تقع بعد وقوع الحروف الأولى لتملأ الأزمنة التي تتلوها ، على ما علمت ، وعلمت أنها امّا مقصورة — أى الحركات — ، واما ممدودة — وهي المدات — ، ولا يمكن أن يبتدأ لا بالمقصورة ولا بالممدودة منها ، والحرف الصامت اذ اصار بحيث يمكن أن ينطق به على الاتصال الطبيعي سمي مقطعا ، وهو الحرف الصامت الذى شحن الزمان الذى بينه وبين صامت آخر يليه بنغمة مسموعة .

---

1) ينظر: حازم ، المنهاج ، ص: 231 — 232
2) ينظر: د جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص : 410

فاذا كان ذلك الزمان قصيرا سمّي مقطعا مقصورا ، وهو حرف صامت وحرف مصوّت ممدود ، أو ما هو في زمان دوران أقصر زمان ، وهو صامت ومصوّت مقصور ، وصامت ؛ وهذه الأشياء قد عرفتها من قبل . والمقطع الممدود يسمّيه العروضيون : السّبب ؛ والمقصور اذا اقترن به الممدود سموه : الوتد)) . ((1)) فالحروف كأصوات اذا ركّبت مع بعضها ، واستغرقت زمانا حدّد هذا الزمان المستغرق وخفته أو ثقله نوع هذا الصّوت الشعرى أو المقطع العروضي ، فقد ينتهي المقطع بوقفة خفيفة فيكون سببا خفيفا مثل : مس ، وقد تستغرق الوقفة زمانا أطول ، رغم أن السّبب يظل خفيفا مثل : فا ، وقد تتوالى حركتان فتحددان سببا ثقيلا ، فاذا أضيف اليهما ساكن ، أصبح وتدا مجموعا : فعو ، أو فرق بينهما ساكن ، كان وتدا مفروقا : لات ، وهكذا . . . والوقفات أو الأزمنة الفاصلة بين الأصوات ينبغي ألا تطول ، لأن الايقاع في الشعر من جنس الذى يستمر على الاتّصال ، فالوقفة في نهاية التفعيلة في البحر لا ينبغي أن تطول فيتوقف المرء حتى يشبع زمان الحرف الموقوف عليه ، وهذا لا يتلاءم مع حقيقة الكلام ، خلاف الموسيقى كما يرى ابن سينا .

وانطلاقا من تركيب الأسباب والأوتاد بعضها مع بعض وعددها ونسبة الحركات والسواكن فيها ، يمكن أن تدرس البحور الشعرية وتصنف وفق الحاسّة الموسيقية والانتظام الزمني الذى تستغرقه الأسباب والأوتاد المشكّلة للتفاعيل في البحر ، ومن هنا سيكون البحر خفيف الأدوار أو التفاعيل ، اذا كان الغالب على تركيب تفاعيله الأسباب خاصة ، وقد يكون من مضعّفات الثقال ، وهو الذى يغلب على تفاعيله الاوتاد ، أو تتساوى فيها الأسباب والاوتاد . وعبر هذا التصنيف المؤسّس على خاصية الايقاع بالدرجة الأولى ، والمدى الذى تستغرقه حركة الأصوات في الزمن وطبيعتها الخفيفة أو ثقيلتها أو مضعّفات الثقيلة ، تدرس طبيعة التفاعيل وبالتالي تتحدد التمايزات الموسيقية بين البحور الشعرية عبر دراسة خواصها الصوتية : ((فان الشعر انّما يؤلف من حروف يفصل فيما بينها أزمنة لا يحتاج أن ينقطع فيها الصوت ، وليس كلامنا الآن في كون تلك الحروف متحرّكة أو ساكنة ، فأنت تعلم أنّه اذا اجتمع ساكنان ، فالثاني عند اللفظ امّا

---

1) ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، ص : 123 — 124

في حكم المحذوف، واما في حكم المحرّف وقد فرغت من الوقوف على هذا، بل كلامنا فيما يحكى عن الحرف، ويراعى فيه ثقل الزمان، واذا كان الشعر تأليفه بهذه الصفة، فهو امّا من الخفاف، واما من ثقالها، واما من مضعفات الثقال تضعيفا يرد ما بين الحروف المتوالية الى النّسبة المذكورة، على أن يتخيل في الثقال ايقاع الأصل متمثلا في الذهن فما كان من الشعر منظوما من أدوار خفاف، تعاد بحالها مثل:
مستفعلن مستفعلن.
ومفاعلتن مفاعلتن.
أو من ثقال مضعفة تكرر مثل:
مفاعلاتن مفاعلاتن.
ومثل: فاعلن فاعلن، وأمثال ذلك، فان جميعة شعر)). ((1))

فالادوار الخفاف المعادة بحالها مثل تفعيلة: "مستفعلن"، تعود الخفة فيها الى أن تركيبها من سببين خفيفين ووتد مجموع، ولا تختلف عنها تفعيلة "مفاعلتن" الافي كون أحد السّببين ثقيلا، أما المركّبة من ثقال مضعّفة مثل: "مفاعلاتن" فالسبب راجع الى أن التفعيلة تركيب من وتدين مجموعين وسبب خفيف وهكذا.. فانطلاقا من بحث خصائص الاصوات الناتجة من الحركات والحروف، وحساب امتدادها الزمني طولا وقصرا، وأنماط التركيب التي تكون بينها المحددة للمقاطع الناتج عنها عناصر التفاعيل التي هي الأسباب والأوتاد، يكون الأساس في تصوّر الوزن الشعرى موسيقيا بالدرجة الأولى عبر اعتماد مفهوم الايقاع كفواصل زمنية تنتظم الحركات.

وتركيبات التفاعيل التي هي الأسباب والأوتاد ستحدّد أصناف التفاعيل وعدد الأصوات فيها من خماسية الى سباعية وغيرها، وبالتالي تفسح المجال للمقابلة والمفاضلة بين البحور انطلاقا مما سيسمّيه حازم مبدأ المشافهة والمماثلة. فأنماط الاقترانات الصوتية من حركات وسواكن، وعددها، ونسبة بعضها الى بعض، هي التي ستعطي للبحر تمايزه وبالتالي خصائصه التي تهبه قيمة في ذاته تجعله يملك طاقة تعبيرية تضاف الى أغراض القصيدة، وسيقرّر حازم

1) المرجع السابق، ص: 124 — 125

هذه الحقيقة معتمدا على الفلاسفة في قوله: ((لما كانت الأوزان متركّبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب اعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها ، وبحسب نسبة عدد المتحركات الى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها ، وبحسب ما تكون عليه مظانّ الاعتمادات كلّها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل ،وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظانّ الاعتماد ونسبة عدد المتحركات الى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصّه من جهة ما يوجد له ، رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جمودة وتوعّر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي ،ولا بدّ أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من احدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة)) .((1))

وانطلاقا من الأساس الموسيقي في تصوّر الأوزان، يصبح من المنطقي تبرير أصناف الزحافات والعلل تبريرا سيكولوجيا نظرا للحاجة الى التخلص من السواكن (الثقال) ، واستجابة لطبع يميل الى ما يوافق السّمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق كما يرى حازم . ((2)) وقد سبق لابن سينا أن تعرض لأصناف الحذف التي تلحق الوزن فقال: ((وقد يعرض في الوزن : أن يوصل وأن يفصل ، وأن يحذف قطعة صالحة ، وخصوصا في آخر الايقاع : كان في المصراع الأول ويسمّى ضربا، والثاني يسمّى عروضا ، والتام يسمّى ركنا، والمركّب من الأركان يسمّى شعرا)) . ((3)) والحق أن الحذف الذي يلحق آخر المصراع الأول يدعى عروضا ، والذي يلحق آخر المصراع الثاني يسمّى ضربا، عكس ما ورد في حديث ابن سينا .

وكما تعرض ابن سينا لحذف بعض الأجزاء من البحور الشعرية التي تكون أصيلة فيها بحسب الأصل، غير أنها تحذف بحسب الاستعمال، تعرّض لمسألة المفاضلة بين البحور انطلاقا من فكرة الأصوات وأنماط تركيباتها، وخصائص التفاعيل التي تكون بسيطة أو مركّبة اذ قال: ((وقد يكون الشعر من قواعد بسيطة وهو الأفضل، وقد يكون من قواعد مركّبة، وربما كانت قاعدة تسمّى مصراعه، كالمثال في

---

1) حازم . المنهاج . ص: 265 ـ 266
2) المرجع السابق .ص: 264.
3) ابن سينا .جوامع علم الموسيقى .ص: 134

التركيب الثلاثي)) . ((1)) فطبيعة التفاعيل التي تكون البحر هي مصدر حسنه ومزيته، وكلما كانت بسيطة كانت أفضل، ويبدو أنه يريد بالبساطة الخفة، كالبحور التي تتكون من تفاعيل خماسية أو سباعية، عكس المركبة من تفاعيل تساعية مثلا .

ويمكن أن تصنّف البحور تصنيفا آخر يعتمد على عدد التفاعيل المكوّنة للبحر، والمكرّرة في المصراعين : ((وأنت تعلم أيضا أن من الأشعار ما هو مربع، ومنها ما هو مسدّس، ومنها ما هو مثمن، ومنها ما هو على عدد زوج آخر، وتثقل المجاوزة به الى اثني عشرقاعدة (كذا) ؛ ولا يجوز في العربي المثمن، وانما يكون على العدد الزوج ، لأن البيت ذو مصراعين، فسواء كان مصراعه زوجا أو فردا، فهو ضعف ذلك فهو زوج)) . ((2)) ويستلهم حازم من فكرة المفاضلة بين البحور أساسا يعتمده في اجرائها انطلاقا من تقابل التفاعيل في البحر ودراسة تناسبها عبر ما يسمّيه بالتشافع والتماثل، فحسب التوازى في توزيع التفاعيل في البحر مثنى مثنى اذا كانت مختلفة، أو رصفها اذا كانت متماثلة يكون أساس الجودة والحسن الناتجين عن طبيعة امتزاج الحركات والسكنات في البحر، وكلما كانت حصيلة الامتزاج تلك متنوعة وثريّة وخفيفة، كما هو الحال في اللحن الموسيقي الغني بأنواع الأنغام، يكون البحر كاملا، وكلّما كان الايقاع رتيبا أو متّصلا من جراء تكرار تفعيلة واحدة أى صنف أو أصناف واحدة من الأصوات كانت دونية البحر الشعرى محققة، وبعده عن الكمال واضحا . ويظل الأساس هو الاعتماد على الايقاع ومدى التنوع في الأزمنة الفاصلة بين الحركات، وامتداد الأرجل أو قصرها : ((وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة . وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب . وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يستحل أيضا للتكرار)) . ((3)) ومتشافع الأجزاء المقدّم في الكمال مثل الطويل والبسيط، أما متماثل بعض أجزاء الشطر فكالمديد والسريع، في حين يمكن أن نمثّل بالمقتضب والمجتث للذى خلا شطره من التشافع . أما المتخلف في الجودة والكمال، الذى وقع التشافع والتماثل في جميعه، فهو البحر الذى يتشكل مصراعاه من تكرار لتفعيلة واحدة كما هو الحال

1) المرجع السابق . ص : 134
2) المرجع السابق . ص : 135
3) حازم . المنهاج . ص : 267

في الكامل والمتقارب والمتدارك .

والحق أن حازما اذ يستند على الفلاسفة في دراسة الوزن الشعري مستلهما في ذلك الأصول الموسيقية التي أسّسوا عليها تصوّرهم للايقاع في الشعر، يضع تصوّرا عميقا لدراسة البحور الشعرية عبر منظور الأصول الموسيقية ، متجاوزا في ذلك ما عرضه ابن سينا خاصة من قوانين عامة الى أصناف التفريعات والتطبيقات التي تؤدّي به الى اتخاذ مواقف أصيلة في بحث البحور، ومخالفة أصحاب العروض في قضايا أساسية .فتجاوزا للمصطلحات التي يأخذ بها والتي يعود بعضها الى الفلاسفة كمصطلح الأرجل ، كما لاحظ ذلك الدكتور جابر عصفور، [1] يرى حازم أن الأوزان: ((التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزنا .وهي : الطويل ، والبسيط، والمديد ، والوافر، والكامل ، والرجز، والرمل ، والهزج ، والمنسرح ، والخفيف، والسريع، والمتقارب ، والمقتضب ، والمجتثّ .واذا كان المقتضب والمجتثّ ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم .والذى يشك في وضع العرب له الخبب.والذى لم يثبت للعرب أصلا بل هو من وضع المحدثين الوزن الذى يسمّى الدبيتي [2] ولا بأس بالعمل عليه، فانّه مستطرف ووضعه متناسب.فأما الوزن الذى سمّوه المضارع ، فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والردّ منه ، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها)) . [3]

والحق أن دراسة الأوزان موسيقيا هي التي أباحت لحازم أن يتخذ هذه المواقف متجاوزا في ذلك العروضيين .ولعلّ في دراسة خصائص الأوزان الصوتية ، وتركيبها من الحركات والسّكنات ، وبالتالي المفاضلة بينها عبر هذه الأصوات وأنماط التفاعيل الحاصلة من تلك التركيبات ، مدخل لدراسة طبيعة الصّلة بين الأوزان والأغراض الشعرية وقيمة الوزن المعنوية التي تعود الى خاصيته الايقاعية التي يستهدف منها ترسيخ الانفعال والفعل المقصودين بالغرض.

— 7 —

لقد سبق أن رأينا في حديث لحازم تلميحا عن خواص للأوزان يصطلح على تسمّيتها بالجعودة والسّباطة أو السّهولة والوعورة، وغيرها ، تحصل من طبيعة

---

1) ينظر: د جابر عصفور . مفهوم الشعر .ص: 372

2) " . . .وشطره المستعمل : مستفعلتن مستفعلن مفتعلن . . .وقد يجيء الجزء الأخير على مستفعلن، وهو الاصل، ولكن في الاقلّ .ويستعمل أيضا مقطوعا فيصير مستفعلن الى مفعولن . . . ويشعّثون الفاصلة التي في الجزء الاول فيصير مستفعلتن الى مفعولاتن . . . " حازم . المنهاج .ص: 241 — 242

3) المرجع السابق .ص: 243

انتظام الأصوات زمانيا في ايقاع، وعددها، ونسبة بعضها الى بعض، وغير ذلك من خصائص صوتية وايقاعية . هذه الخصائص في كل وزن تعطيه تمايزا عن غيره وبالتالي تشحنه ايقاعيا بمعنى قبليّ أو طاقة تعبيرية. ينبغي أن تعتمد في عملية الابداع الشعرى عبر اختيار الوزن الملائم للمعنى الملائم، اذ من غير المعقول أن يكون الغرض رصينا وجادا ويكتسي بوزن صفاته السباطة والليونة: ((ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقيرّ وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس. فاذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، واذا قصد في موضع قصدا هزليّا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء . . . وهذا الذى ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه)) . ((1)) ويتمادى حازم في بحث خصائص الأوزان المستقلّة الى تحديد صفات كل وزن، فيقرّأن: ((العروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة . وتجد للبسيط سباطة وطلاوة . وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة)) . ((2)) ورغم أنه انتقص من مثل الكامل الذى تتماثل وتتشافع جميع أجزائه في رأيه، الاّ أن ذلك لا يمنع من أن يكون لانسجام أصواته وتآلفها خصوصية معنوية رغم ما قد يبدو عليه من رتابة .

والحق أن هذا الاقرار بخاصية الوزن المستقلة، وطبيعته الموسيقية المشحونة بطاقة تعبيرية عائدة الى خصائصه الصوتية التي تهب الوزن استقلالا، والتي ينبغي أن تراعى في الابداع عبر التقابل بين الغرض والوزن، تعود الى الفلاسفة . فقد رسخ في أذهانهم ضرورة " المقابلة " بين الوزن والغرض، يرى ابن سينا وهو يعدد عناصر الطراغوديا: ((والرابع: " المقابلة "، وهو أن يجعل للغرض المفسر وزنا يقول به، ويكون ذلك الوزن مناسبا اياه . وأن تكون التغييرات الجزئية بذلك الوزن تليق به: فربّ شيء واحد يليق به الطيّ في غرض، وفي غرض آخر يليق به التلصيق وهما

---

1) المرجع السابق . ص: 266 .
2) المرجع السابق . ص: 269

فعلان يتعلقان بالايقاع يستعملهما)) .((1)) ومع أن ابن سينا يقر بأن الوزن الواحد قد تلحقه الزحافات والعلل ليلائم موضوعا ، قد لا تطرأ بنفس الكيفية في موضوع آخر، الا أن ضرورة اختيار الوزن المناسب للغرض الملائم تبدو كالقاعدة في تفكيره. ويحذو حذوه ابن رشد في تقرير نفس الحقيقة ، فالوزن: ((ومن تمامه أن يكون مناسبا للغرض ، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر)) .((2)) والواقع أن هذه القاعدة رسخت في أذهان الفلاسفة لما تصوروه من ملاءمة اليونان بين أغراضهم الشعرية المحدودة وأوزان محدودة ، فكانوا يختارون لكل غرض ما يوافقه من وزن، يقول ابن سينا: ((واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة)) .((3)) وتعرض أرسطو في حديثه عن الأشعار اليونانية الموضوعية للأوزان الملائمة لكل نوع ، فما يلائم الملحمة لا يتوافق والترلجيديا ، والمسألة قد تكون مبررة في الشعر اليوناني ، فما يتوافق والملحمة باعتبارها تقوم أساسا على السرد ، قد لا ينسجم مع التراجيديا التي تقوم على الحوار الذى يتطلب سرعة وخفة ، غير أن المسألة مغايرة في الشعر العربي ، حيث لا يسقط تنوع أغراضه ارتباطه أساسا بأنا الشاعر.

ويبدو أن الفلاسفة الاسلاميين يرون في مواءمة اليونان للاغراض والأوزان مزية لم تتوفر لباقي الأجناس، يقول الفارابي: ((ان جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما - الا اليونانيون فقط: فانهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات ، وكذلك سائرها . فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي اما بكلها واما بأكثرها ؛ ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون)) .((4))

والحق أن فكرة المواءمة بين الوزن والغرض قد يطعن فيها الفهم الحديث لحقيقة الوزن والايقاع الشعريين ؛ فالايقاع الشعرى يتولد من طبيعة التلاحم بين عناصر القصيدة مجتمعة ، ولا يحمل الوزن اذ ذاك استقلالا خاصا يختار

1) ابن سينا . فن الشعر . ص: 180
2) ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 211
3) ابن سينا . فن الشعر . ص: 165
4) الفارابي . مقالة في قوانين صناعة الشعراء . ص: 152

ليلائم طبيعة التجربة في القصيدة ، غير أن المسألة مدعومة لدى الفلاسفة بتصوّرهم لوظيفة الموسيقى التي رأينا أنّها لا تبعد عن وظيفة الشعر، فالألحان الموسيقية قد تفيد لذّة أو تحدث تخييلا أو تثير انفعالا ، ومرد ذلك الى خصائص الايقاع الموسيقي المنتظم للأنغام . فعبر التوزيع الزمني للانغام طولا وقصرا وثقلا وحدة ، واحداث تناسبات محددة بينها ، ثم تركيب نغم كثيرة لتحدث لحنا ، هذه الخصائص هي التي تهب اللحن الموسيقي القدرة على اثارة الانفعال المقصود في المستمع أو احداث تخييلات تكثف من عمق تجربة القصيدة ، اذا كان اللحن مركبا على شعره أو احداث الامتاع عبر ما تترجمه حاسة السمع والقدرة التمييزية (العقلية) كما يقولون من انسجام وتوافق في اللحن المسموع . وبقدر ما تثير الموسيقى هذه الانفعالات يعني أنّها تحاكيها وتعبّر عنها ، فالقدرة على احداث الانفعال تعني القدرة على محاكاته والتعبير عنه . واذا حمّل الفلاسفة الموسيقى وبالتالي الايقاع المنتظم للنغم هذه الوظائف ، فالأمر موافق للشعر ، فاذن لا غرابة في أن تسند لأوزان الشعر قيمة مضافة مستقلّة باعتبار الوزن الشعري حركات وسكنات منتظمة انتظاما معيّنا تفصل بينها أزمنة محدودة هي الايقاع كما هو الشأن في الألحان : ((والصلة بين علاقة الموسيقى بالانفعالات وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض صلة يعمّقها التشابه بين الألحان والأوزان ، من حيث اعتمادها على أساس واحد ، هو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمني)) . ((1))

والحق أن هذا هو المنطلق الذي جعل مستحيلا في نظر الفلاسفة بناء قصيدة من عدّة أوزان ، كأن ينتظم كلّ مقطع من مقاطعها أو أكثر وزن ، لأنّ هذا يطعن في فكرة استقلال الوزن بخاصية انفعالية ومعنوية ، فاذا وزنت القصيدة بأوزان عدّة يعني هذا طعنا في خصوصية المعنى أو الانفعال المراد اثارته عبر الوزن المختار المدعّم لباقي عناصر القصيدة ، لأن التخييل الشعري كما سبق أن لاحظ الفلاسفة يتحقق باللفظ والمعنى والمحاكاة والوزن : ((وكذلك أيضا من نظم كلاما ليس من وزن واحد ، بل كل جزء منه ذو وزن آخر فليس ذلك شعرا)) . ((2))

والحق أن حديث الفلاسفة الاسلاميين عن عملية الابداع الشعري كما رأينا

---

1) د جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص: 403

2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 169 . وينظر : ابن رشد . كتاب الشعر . ص: 204

في بحث الصورة والمادة، تبدو أقرب الى فكرة الصنحة التي تفترض انتقاء المعاني الأخلاقية المقصودة، ثم البحث عما يلائمها من خصائص الصورة التي ستعطي لتلك المعاني بعد الانطباع عليها صفة الشعر، وبما أن الوزن من عناصر الصّورة فلا بدّ من أن ينتقى وفق هذا المنظور ليلائم طبيعة المعاني المنتقاة. ولو اعتبر الفلاسفة أن علاقات العناصر الصورية والمادية في القصيدة مجتمعة والتحامها وفق التدفق الشعوري والموقف النفسي والرؤية الشعورية للشاعر هي التي تفرض وزنها د اخلياعبر تجسده في ايقاع تنعكس فيه خصوصية التجربة، ويأخذ خصائصه المحددة منها أساسا لانتفى من تصورهم فكرة القيمة المضافة التي يتميّز بها الوزن قبليا. فقد تبنى قصائد متنوعة في المواقف والأغراض من وزن واحد، لأن الوزن كقالب تجريدي أو صورة تجريدية، تنفخ فيه الحيوية ويكسى قيمة تعبيرية عبر ارتباطه باللغة والصورة، ومن هنا يأخذ تمايزات وفق طبيعة التجربة التي يدخلها أو تفرضه: ((ومن الأصوب — والأمر كذلك — أن نفترض أن النظام الايقاعي للقصيدة متميّز عن الوزن المجرّد، وأن نفترض بالمثل — أن الوزن المجرّد لكل بحر محض تصوّر ذهني، شبيه بمفهوم "الجوهر" عند الفلاسفة، لا نواجهه في القصيدة، بل نواجه "عرضا" أو أكثر من "أعراضه" فحسب)). ((1)) بالاضافة الى ذلك يفترق الايقاع في الشعر عن الايقاع في الموسيقى، رغم كونه انتظاما لصوتين: موسيقي أو شعري: ((من حيث صلة كل منهما بنظام متميز في التشكيل والدلالة)) ((2)) لأن الأنغام في الموسيقى رغم أنها تحمل قيما تعبيرية من خلال تشكيلها المتميز، تخالف طبيعة الصوت في الشعر المرتبط بلغة تتجاوز الكلمات فيها مستوى الانفعالات التي ربما توحي بها الكلمات موسيقيا الى ما تحمله من دلالات ضاربة في عمق التاريخ، فالأصوات في الموسيقى قد تحاكي انفعالا أو تثيره في المستمع، مع أنها تظل في مستوى من التجريد، بينما تحمل الدلالات في اللغة قدرات الواقعي والحسّي عبر ما تثيره الكلمات وتراكيبها الصّورية من ظلال المعاني والأفكار وغيرها.

ويتكرر رأي الفلاسفة بنفس الايقاع في موقفهم من القافية، والحق أن هذا

---

1) د جابر عصفور. مفهوم الشعر. ص: 412 — 413

2) المرجع السابق. ص: 376

الموقف أملته أيضا طبيعة القصيدة العربية التي فرضت على الفلاسفة أغلب عناصر نظريتهم في الشعر، فقد رأينا في ماهية الشعر تعريف ابن سينا للشعر الذى يلحّ على ضرورة القافية في الشعر العربي من خلال قوله: ((ان الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة)) . ((1))
فضرورة القافية في الشعر العربي استكمال لخاصية الوزن الذى تختتم دورته الايقاعية بصرامة القافية، ويؤدى التكرار المتواصل لتفاعيل البحر، ولوقفات القافية الواحدة عبر تكرر الرويّ الى احداث الطرب والالذاذ الناتجين عن هذه الموسيقى المتواصلة والصاخبة، ولذلك خصّ العرب القافية بشروط وقوانين لينتظم لهم الايقاع الموسيقي . وبناء على ذلك يقرر الفارابي : ((ان للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم)) . ((2))

لكن يبدو أن حديث الفلاسفة عن القافية موصوف بالعجلة، فابن سينا يكتفي في التعريف السابق بقوله: ((ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدا)) . ((3)) واذا كان هذا الحرف الواحد ، الذى هو الروي، جزءا من القافية، فلا يمكن أن يختزل تعريف القافية به، بالاضافة الى أن حديث ابن سينا يفسح المجال لتنوّع حركة الروي، بحيث اكتفى في التعريف باشتراط وحدة الحرف فقط. وهذا النقص يكمله حازم في قوله: ((فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال اجراء المقطع وهو حرف الرويّ على الحركة أو السكون)) . ((4)) وحديث حازم يشير الى أن قوافي الشعر ليست حرف الرويّ ، أو هي تشمله وزيادة . ولذلك يعرف القافية بقوله: ((والقافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن الى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى))، ((5)) أى أن القافية تشمل جميع المتحركات الواقعة بين آخر ساكنين، مع آخر متحرك قبل الساكن الأول، ولذلك يحاول الفارابي أن يقترب من التعريف الكامل للقافية في قوله: ((والقوافي ، ربما كانت حروفا وربما كانت أسبابا ، وربما كانت أوتادا)) . ((6)) في حين يشير ابن رشد الى ما عرف عند العرب في القافية

---

1) ابن سينا ، فن الشعر، ص: 161
2) الفارابي ، كتاب الشعر، ص: 91
3) ابن سينا ، فن الشعر، ص: 161
4) حازم ، المنهاج ، ص: 271
5) المرجع السابق ، ص: 275
6) الفارابي ، كتاب الموسيقى ، ص: 1091

من لزوم ما لا يلزم وهو الالتزام بتكرار أكثر من حرف في روى القصيدة: ((والقوافي عند العرب هي موافقة في المقدار وفي بعض اللفظ: وذلك امّا في حرف واحد وهو الأخيره واما في حرفين وهو الذى يعرفه المحدثون بـ"اللزوم")) . ((1))

أما الفارابي فسيشير في حديث له عن القافية الى معرفته بالشعر المرسل، واسناده ذلك الى اليونان، فمن خلال حديثه عن آراء النقاد والشعراء في المحاكاة الشعرية والوزن يخلص الى قوله: ((وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوى نهايات أجزائها، وذلك امّا أن تكون حروفا واحدة بأعيانها أو حروفا ينطق بها في أزمان متساوية. ويبيّن من فعل أو ميروش شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوى النهايات)) . ((2)) لكن اذا كان يشترط في نهايات أجزاء الاشعار أن يتوحد فيها حرف الروىّ على غرار الشعر العربي، فاشتراك النهايات في الخصائص الصّوتية كالمخارج والصّفات والزمن فقط دون تكرار الحرف الواحد اقرار بتنوّع النهايات. ويسند الفارابي الى هوميروس — صراحة — شعرا مرسلا، وهذا يثير مسألة طريق معرفته ذلك، وهل يمكن القطع باطلاعه على شعر هوميروس، أم أن معرفته بوجود شعر مرسل يوناني لا يستوجب معرفته بهذا الشعر، على الأقل مباشرة: ((وواضح من التقريرات المختلفة لبعض العلماء والفلاسفة المعنيين بالعلوم اليونانية أن العرب كانوا على علم بأن لليونان شعرا مرسلا، ومع ذلك فقد رسخ في اعتقادهم جميعا أن القافية في الشعر العربي أساسية كالوزن، وقد لاحظ الفارابي ... في مؤلّفه "كتاب الشعر" أن هوميروس قد استخدم الشعر المرسل)) . ((3)) لكن يبقى السبيل الذى أدركوا عبره أن في اليوناني شعرا مرسلا محتاجا للابانة، خاصة أن في ملاحظة الباحث عن الفارابي ما قد يوحي بمعرفة هذا الأخير بالشعر اليوناني مباشرة. وقد يكون تأتّى للفارابي الاطّلاع على كتابات نقدية أو تاريخية تبحث الشعر اليوناني، واشارة الفارابي الى شرّاح أرسطو كثامسطيوس، والعارفين بأشعار اليونان في تلخيصه كتاب أرسطو قد تدعّم ذلك. الاّ أن هذا لا يعني عدم امكانية الالمام ببعض الشعر اليوناني عن طريق الترجمة على الأقل، فقد دلّل الدكتور

1) ابن رشد. كتاب الشعر، ص: 241
2) الفارابي. كتاب الشعر، ص: 92
3) س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ص: 6 — 7

احسان عباس بأكثر من شاهد على معرفة العرب بشعر اليونان ((1)) باسطا نصوصا شعرية يونانية مترجمة الى العربية، بعضها نقل شعرا، ونثر الآخر، وصيغ غيره من أقوال حكمية نثرا، وان كان ما نقل وصيغ شعرا، خضع في ذلك لطبيعة الشعر العربي، الا أن هناك نصوصا نقلت نثرا مسجوعا قد تسهّل امكانية المعرفة بتنوّع التقفية في الشعر اليوناني، ومن هذا السبيل قد يتمكن الفارابي من تحصيل هذه المعرفة، وان لم يثبت أن العرب قد نقلوا عملا شعريا يونانيا كاملا.

— 8 —

ويبقى من الوسائل التي بها تحاكي الأغراض كما يرى الفلاسفة، اللحن، وتصوّر الفلاسفة للحن لا يخرج عن الألحان التي تلبس الأشعار بحيث يكثف اللحن من عمق المعاني الشعرية، ويرسّخ في المستمع الانفعالات والتخيلات المقصود اشارتها، فاذ يعدد ابن سينا عناصر الطراغوديا، يرى: ((وبعد الرابعة: "التلحين"، وهو أعظم كل شيء وأشد تأثيرا في النفس)). ((2)) فبالاضافة الى التشابه في الايقاعين الموسيقي والشعري، تبدو الخصائص الوظيفية المشتركة بين الألحان والأشعار هي التي تبرر في رأى الفلاسفة الباس الشعر بالألحان، وعملية التركيب هذه تبدو خارجية، فالشعر بخصائصه الجمالية يكمل وجوده كفنّ، ويمكنه الاستغناء بتلك الخصائص عن أى شيء "من خارج"، كاللحن، لكن قد يستوجب — أحيانا — اكمال وجوده باللحن: ((أما الشعرية والخطبية وما جرى مجراهما، فانها اذا استوفيت فيها الأشياء التي يبلغ بها المقصود، احتيج ضرورة الى أن يقرن بها مع ذلك الأشياء الخارجة، وأحد الأشياء الخارجة، أن تكون الأصوات التي تخرج بها الأقاويل نغما ذوات تأليف مرتبة ترتيبا يحدث بها الألحان)). ((3)) وعملية التركيب هذه يتطلبها الاقرار بتشابه الوظيفة في الشعر والموسيقى، ذلك أن الألحان تمد النفس لقبول التخييلات في النفس، فهي بالتالي تهيء الأثر الشعرى عبر ما تثيره في النفس من لذّة وانفعال: ((وعمل اللحن في الشعر هو أنّه يعدّ النفس لقبول خيال الشيء الذى يقصد

1) ينظر: د احسان عباس، ملامح يونانية في الادب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1977
2) ابن سينا، فن الشعر، ص: 180
3) الفارابي، كتاب الموسيقى، ص: 1092

تخييلـه .فكأن اللحـن هو الـذى يفيـد النفس الا ستعداد الـذى بـه تقبـل التشبيـه والمحاكـاة للشـيء المقصـود تشبيهـه .وانّـما يفيـد النفس هذه الـهيئـة في نوع نوع من أنـواع الـشعـر اللحـن الملائـم لذ لك النوع مـن الـشعر بنغماتـه وتآليفـه)) .((1)) فكمـا افترض الفلاسفـة في الوزن الـشعرى المختـار للقصـيـدة ملاءمتـه للغرض المقصـود ، افترضـوا نفس الأمـر في اللحـن بحيث يختار اللحـن الملائـم للغرض الـملائـم ، نظـرا لأن للحـن الموسيقـي بتركيبـاتـه النغميـة المختلفة ، وخصـائـصـهـا في الحدة والثقـل ، وأصـناف النسب بينها خصـائص مستقلـة تهبه طـاقـة تعبيـريـة معيّنـة ، كالـوزن الـشـعرى تماما .وعليـه ، فهذه الألحان بتطـابقـهـا الوظـيفـي مع الأشـعـار ستكـثف وتعمّق الانفعال والفعل المقصـود يـن بالـشعـر. أمّـا كيف يتـم التركيب بين الأشـعـار والألـحان ، فلا: ((فـرق بين أن يتقـدّم فيعمـل لحن عن نغـم انسـانيـة ، ثـم يقـرن بهـا بعـد ذلك حـروف ركّبت منـهـا أقـاويـل ، وبين أن تعمل أقـاويل ، ثم تجعل حروفها فـصولا في نغـم)) .((2))

ولكـن اذا كان لكـل من الـوزن واللحن خصـائصـه التعبيريـة المستقلّـة ، وان كانت متلائمـة فـي القصيـدة ، الاّ أن هـذا لا يلغـي اسـتقلال كل عنصـر بخصـائصـه ، فهل يتوافق ايقـاع الوزن في الـشعر الملحّن مع ايقـاع اللحن بحيث يظـل الوزن ذا مفعـول أثنـاء تلحيـن القول الـشعرى ، أم أن القصيدة عند تلحينهـا تخضـع الأصوات فيها لتوزيـع جديد يتـلاءم وايقـاع الموسيقـى ، ويفقـد بالتالـي وزنـها الأصـلـي كلّ مفعـول ، ويصبـح ارتكازهـا أسـاسا على اللحـن الموسيقـي نظـرا لأن الحروف تصـير فصـولا لنغـم الألحـان ؟ يبدو أن الـنوع الثـانـي ينطـبق على الـشعر العـربي الذي تنضـاف الألحـان فيـه الى شعر مـوزون ممّـا يـؤدّى ـ غالبـا ـ الى فقـد الـشعر وزنـه أثنـاء التلحيـن طـبعـا .بينمـا يرى الفارابـي أنّـه عند أمـم أخـرى يعتـمد فـي وضـع الـشعر وتلحينـه اعتبـار اللحـن جـزءا رئيـسـا فـي الـقول ، فـاذا لحـن لـم يضـع وزنـه: ((فبعض الأمم يجعلون النغـم التي يلحنـون بهـا الـشعر أجزاء للـشعر كبعض حروفـه حتى ان وجـد الـقول دون اللـحن بطـل وزنـه كمـا لـو نقص منـه حرف من حروفـه بطـل وزنـه .

1) ابن رشد، كتاب الشعر، ص: 209
2) الفارابـي ،كتاب الموسيقـي ،ص: 1093

وبعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول ولكن يجعلون القول بحروفه وحدها وذلك مثل أشعار العرب، وهذه اذا لحنت فربما خالف ايقاع اللحن ايقاع القول فيزول عندما يلحن ايقاع القول نفسه؛ وأولئك انما جعلوا النغم كبعض حروف القول حذرا من أن يبطل وزن القول اذا لحن به)) .((1))

وسواء كان اللحن أساسيا في القصيدة أو مضافا اليها يختلف عن أناشيد الجوقة في التراجيديا اليونانية ؛ فاذا كانت الألحان تمتلك القدرة الفعلية على ترسيخ الغاية المقصودة من القصيدة بعد أن تركّب عليها ، تماما كالأناشيد المصاحبة للمأساة التي تعمل على تعميق آثار التراجيديا في المشاهدين ، لكن هذه تظل جزئية تمثل فواصل في مسار التمثيل ، بينما تغطي الألحان القصيدة كلّها . وأناشيد الجوقة يفترضها تمثيل التراجيديا فهي مبرّرة تاريخيا بنشاة التراجيديا ، بينما لا تشكّل الألحان في الأشعار الملحّنة سوى عنصر خارجي أضيف بعد ، بالاضافة الى أن الأشعار الملحّنة تمزج الموسيقى والكلام بحيث يتكوّن من مزيجهما فنّا واحدا ، في حين تظل التراجيديا مستقلة بأحداثها رغم المداخيل الموسيقية والأناشيد التي تتلوها الجوقة ، المتمثّلة في المجاز والمقام خاصة كما يرى أرسطو .((2))

---

1) الفارابي ، كتاب الشعر ، ص: 91 ـ 92

2) ينظر: أرسطو ، فن الشعر ، ص: 33

الفصل الخامس
الوحدة في القصيدة

ارتبط التصور الأرسطي لطبيعة الوحدة في المأساة انطلاقا من محاكاة الفعل النبيل التام، ورغم أن المحاكاة في المأساة لا تتم بواسطة الحكاية، أي الرواية، كما يقول أرسطو، كما هو الشأن في الملحمة، بل تتم بواسطة أناس يفعلون، أي تتركز على الحوار أساسا، لأن محاكاة الفعل تشكل جوهر المأساة وبالتالي توحد بينها وبين الملحمة في هذه المسألة.

والبحث في طبيعة الفعل المحاكى في التراجيديا أو الملحمة يعني الاقرار بموضوعية هذا النوع من الشعر، ذلك أن العالم الأدبي الذي ينشئه مؤلف التراجيديا أو الملحمة يحمل تبرير وجوده عبر عناصره المشكلة له، بعبارة أخرى أن كل ما يقع في مسار الحدث التراجيدي، أو كل ما يطرأ على الشخصيات من طوارئ له ما يبرره في سوابقه، ومن هنا يصبح منطقيا أن لا تتصور الوحدة في التراجيديا إلا عبر الفعل باعتباره الجوهر. فالفعل الذي بواسطته ينشيء الشاعر عالمه التراجيدي سيشكل العنصر الرئيس في بناء التراجيديا عبر ارتباطه بالشخصيات، وهذا العالم لا يتسنى له أن يكون بناء متكاملا محكما إلا بعد اتقان محاكاة الفعل الذي ينبغي أن يكون تاما وذا مدى معين. والفعل التام كما يقول أرسطو: ((هو ما له بداية ووسط ونهاية. والبداية هي ما لا يعقب بذاته وبالضرورة شيئا آخر، ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها. والنهاية على العكس من هذا، هي ما بذاته وبالطبيعة يعقب شيئا آخر، ضرورة أو في معظم الأحيان، ولكن ليس بعده شيء. والوسط هو ما بذاته يعقب شيئا آخر ويعقبه شيء آخر)) (1).

فاذا كان تسلسل الفعل ينبغي أن يمر على المراحل السابقة، فان امتداده لا ينبغي أن يطول الى بعد كبير، حيث ينبغي أن يتوفر له الوحدة والمدى المعقول، تماما كالجميل المركب من أجزاء، لا بد أن تخضع أجزاؤه تلك الى نظام وأن تكون ذات عظم خاضع لشروط محددة، بحيث

1) أرسطو، فن الشعر، ص: 23

تتوفر له الوحدة عبر ترتيب وانتظام الأجزاء، وأن تحتل حيزا من المكان معقولا متوافقا مع طبيعة الانتظام، وهذا ينطبق على الكائنات أو الأجسام عامة: ((فانه كما أن الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالادراك، فكذلك الأمر في الخرافات : يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة)) . ((1)) فالتمام والمدى اذ يشكّلان في النظرة الأرسطية عنصرين أساسيين في الاقرار بموضوعية الجميل ، يحددان أيضا طبيعة الوحدة في التراجيديا عبر التكامل بين عناصر حدثها . فترتيب الحدث يفترض فيه بداية فعلية لمسار الحدث التراجيدي . هذه البداية ليست الجمل الأولى أو الفقرات الأولى في مدخل المأساة، فقد تسبق البداية بمقدّمات لا تشكّل وجودا جوهريا في الفعل، بل البداية التي يمكن انطلاقا منها تحديد المبدأ الفعلي لمسار الحدث بحيث يمكن فصله عن مقدّماته، ثم نمو هذا الحدث في مراحل متعاقبة ستشكّل المرحلة الوسطى، ثم الى أن ينتهي الى نهاية منطقية تشكّل اضاءة لما سبق وخاتمة يبرّرها الذي قبلها أيضا .

ان مراحل التتابع في الحدث التراجيدي تفترض أن تتعاقب الأحداث وفق الضرورة والاحتمال بحيث لا يفسح مجال للمصادفات ، ولا يمكن أن تتسع التراجيديا للأحداث العارضة التي ليس لها أي تأثير على طبيعة الفعل الحاكي . بالاضافة الى ذلك، ان التسلسل الحادث في مسار الفعل التراجيدي اذ يتعاقب وفق الضرورة والاحتمال يعطي لكلّ حلقة من حلقاته تبريرا منطقيا لوجودها بحيث تقع نتيجة لما سبق، امّا على وجه الضرورة بحيث يكون وقوعها حتميا كخلاصة للأحداث الممهّدة السابقة، أو على وجه الاحتمال . وطبيعة هذه الوحدة تتطلب من الشاعر أن يتصوّر عالمه التراجيدي كاملا عبر الفعل ـ الجوهر الذي ينتظم المأساة ويبنيه في ذهنه مختزلا منه كل ما لا يخدم الفعل، أو يشكّل نتوءا في مساره رابطا بين عناصر الحلقات لئلا يحدث خلل أو تعاقب في الأحداث

---

1) المرجع السابق ، ص: 24

دون أن يبرر السابق فيها اللاحق، مع احترام قاعدة المدى الواحد بحيث يمكن للقارئ أو المشاهد أن يعيد هو نفسه بناء المشاهد المسرحية أو الأحداث في ذاكرته من البداية الى النهاية عبر التلاحم السابق، ولا ينسد عنه شيء . ومن هنا يصبح وجود الأجزاء في التراجيديا وجودا ضروريا لأن بتر أى عنصر تحطيم للكل" : ((وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع كذلك في الخرافة، لأنها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل)) . ((1)) فان كل عنصر في التراجيديا ينبغي أن يكون لوجوده معنى وفعالية والا أصبح عارضا ينبغي ازالته . ومن هذا المنطلق حدد أرسطو الفرق بين المؤرخ والشاعر . فالشاعر لا يهتم برواية الأمور التي وقعت، بل يهتم بما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة كما يقول أرسطو حسب الضرورة والاحتمال، في حين يكتفي المؤرخ برواية ما وقع . ومن هنا قد يجتمع في رواية المؤرخ عناصر أو أحداث مختلفة أو متضادة أو على الأقل ليس بينها أى ارتباط سوى الانتماء الى الزمن الواحد . بالاضافة الى أنها أحداث وقعت فعلا وانتهت، ولذلك فهي تحمل طابع التفرد والخصوصية باعتبار أن كل حدث تاريخي حدث خاص متفرد لا يمكن أن يتكرر في أي زمن آخر بنفس الصفة تماما والملابسات المحيطة به . في حين يروى الشاعر ما يمكن أن يقع، فمع أنه يحترم القوانين التي تنتظم العالم، ويبني عالمه التراجيدى على غرار ما يقع في التاريخ، الا أن الانتظام الوحدوي في أحداث فعله، وتعاقبها المبرر يهب عمله وحدة غير متوفرة في الرواية التاريخية، ولذلك كان الشعر أسمى من التاريخ وأقرب ما يكون الى الفلسفة، لأنه يهتم بالكلي في حين يرتبط التاريخ بالجزئي .

ومن المنطلق السابق نفسه ارتبط التصور الأرسطي لطبيعة

---

1) المرجع السابق، ص: 26

التطهير عبر الأعمال نفسها، فطبيعة التقديم الفنّي للفعل سواء كان من خلال الحوار في التراجيديا أو السّرد في الملحمة، هي التي تحدث رحمة أو خوفا في نفوس السامعين انطلاقا من التعرّف والتحوّل الحادثين في الفعل، بما يدعمهما كذلك من فواجع أو كوارث. فالفعل التراجيدي والتحكّم في تصوّر مساره عبر نموّه إلى خاتمة منطقية انطلاقا من بداية مدروسة، هو الذي يمثّل الجوهر في المأساة، وهو الذي يفرّق بين طبيعة الرّواية في الشعر والرّواية في التاريخ، وبالتالي هو الذي يهب المسرحية وجودها الحق، ويشكّل عنصر الجودة، أو الرداءة إذا كان حافلا بالأحداث العارضة. لكن إذا كان التصوّر الأرسطي للوحدة على هذه الشاكلة نابعا من طبيعة الفعل في الأنواع الشعرية التي يتعامل معها أرسطو فكيف الأمر عند الفلاسفة الاسلاميين؟ وكيف استحال عندهم تصوّر الوحدة في القصيدة؟ وهل هو تصوّر موافق لما قرّره أرسطو أم بين الموقفين خلاف؟

— 2 —

الحق أن الفلاسفة الاسلاميين في حديثهم عن الوحدة يكشفون عن تقارب دقيق بينهم وبين أرسطو، بل يبدو حديثهم في المسألة تكرارا في كثير من جمله لمقولة أرسطو. والواقع أن أبا بشر متّى بن يونس القنائي مترجم "فن الشعر" لأرسطو استطاع أن ينقل عن أرسطو هذه الفقرات بشيء من الدقّة بحيث سهّل على الفلاسفة الاسلاميين مهمّة صياغة تصوّرهم للوحدة في المديح أو الطراغوذيا قريبا من تصوّر أرسطو. غير أن التوافق بين الموقفين في المستوى النظري في الحديث عن الوحدة، باعتباره مستوى من المستويات التي ينسجم فيها حديث الفلاسفة مع أرسطو، لا يمكن اعتباره دليلا على أن طبيعة هذا الفهم للوحدة يأخذ نفسا بمبادئ التصور الأرسطي على مستوى التطبيق العملي على العمل الأدبي، بحيث يتصوّر الفلاسفة الاسلاميون الطراغوذيا

أو المديح الشعري صياغة لفعل موضوعي تتحكم في مسار أحداثه الضرورة والاحتمال ويتحوّل الى نهاية معقولة .

فلقد سبق لنا أن اقترينا من تصور الفلاسفة للفعل ((1)) ومع أنهم في أحيان يتحدثون عن القصص الشرعي أو الأشعار القصصية التي يسندون اليها محاكاة الأزمنة عكس المديح الشعري الذى يحاكي الأفعال ، والواقع أنهما تفرقة شكلية : فالقصص الشرعي يعدّونه أيضا ضمن المديح في حين هو أولى أن يحسب ضمن القصص ، مما يدل أن تصوّر الفلاسفة للفعل ظلّ مرتبطا بالقيمة الأخلاقية أساسا . ولكن هذا لا يمنع أن يتصوّر الفلاسفة طبيعة الرواية للأفعال ، دون أن يمتدّ بهم الادراك الى تلمّس الحدث في ذاته لأنهم كانوا مشغولين في دراسة الرواية والقصص أو محاكاة الأفعال بالقيمة الوظيفية ومن هنا ركّزوا على ضرورة التزاوج في هذه المحاكاة بين الفضائل والفواجع ، فمحاكاة الفضائل تؤدّى الى ترسيخها في السّامعين نظرا لأنّ المراد بالمحاكاة احداث فعل أو انفعال ، ومحاكاة الفواجع الواقعة بأهل الفضل تؤدّى الى حبّ زائد لهم وتعلّق بهم . . . ولذلك اعتبر الفلاسفة القصص القرآني من المديح ولم يتصوّروا فيه طبيعة القصّ ، في حين رأوا في الأشعار التي تحاكي الأزمنة وتقصّ أحوال الأمم والدّهور نماذج المحاكاة القصصية ، على أنّه كان الواجب يفترض اعتبار النمطين نوعا واحدا وان اختلفت الغاية أحيانا ، أو لا يقصّ القرآن أيضا قصص السابقين للعبرة أساسا ؟ ثم عزلوا كليلة ودمنة من أن تعتبر قصصا قد تشبه الأشعار التي تحاكي الأزمنة . وكل هذا يكشف طبيعة التصور الفلسفي للفعل المحاكى الذي من خلاله يمكننا قراءة ما يقولون عن الوحدة : ((فانّ الطراغوذيا أيضا يجب أن تكون كاملة فيما تعمل من المحاكاة ، وأن تعظّم الأمر الذى تقصده . فان تلك المعاني قد تقال قولا مرسلا من غير الرونق والفخامة والحشمة . واستعمال طراغوذيا اذن بسبب التعظيم والتكميل للتخييل . وكلّ تمام وكلّ فله مبدأ ، ووسط ، وآخر ، والوسط مع وقبل . والمبدأ

---

1) ينظر : الفصل الثاني من هذا البحث .

قبل ، وليس يجب أن يكون مع ، والآخر مع ، وليس يجب أن يكون قبل شئ ، والجزء الفاضل هو الوسط ، وإن كان من جهة المرتبة قد يكون بعد ، وكذلك ، فانّ الشجعان المقدّمين انّما يفضلون اذا لم يجبنوا فيكونوا في أخريات الناس ، ولم يتهوّروا فيكونوا في أوّل الرعيل . وكذلك الجيد في الحيوان انما هو المتوسط . وكل أمر جيد ، مما فيه تركيب ، هو الذى لا يتركب منه شيء ، بل يتركب هو من الأطراف فيعتدل . وليس يكفي أن يكون المتوسط فاضلا لأنه وسط في المرتبة فقط ، بل يجب أن يكون وسطا في المعظم ، فان المقدار الفاضل هو الوسط في المعظم . فيجب أن تكون أجزاء طراغوذيا هي المتوسطة في المعظم)) . ((1))

إن التوافق بين ابن سينا وأرسطو في الحديث عن الوحدة مرده المستوى النظرى الذى صيغت فيه عناصر التصوّر الذهني للوحدة في التراجيديا ، فمسألة البداية والوسط والنهاية تشكّل عناصر مرحلية لكل شيء مركّب ، وكما تصدق على شعر موضوعي قد تصدق على غيره ، خاصة أن فكرة الترتيب السابقة قد تعني الفصل بين هذه المراتب وتركيبها في آن ، أى يمكن أن تتصور الوحدة الناتجة منهما وحدة التجاور أساسا . وهذا ليس غريبا عن قصيدة المدح العربية ، في حين تشكّل لدى أرسطو مراحل أساسية في مسار الفعل الملحمي أو التراجيدى ينتظم بينها التكامل والنموّ المتطوّر ولا يعقل اطلاقا أن تتصور مرحلة الوسط مثلا ، دون أن يكون ما يقع فيها من أحداث مبرّرا في المراحل السابقة ، ولذلك لا يفاضل أرسطو بين المراحل الثلاث ، لأن كل واحدة منهما تمثّل جزءا رئيسا في مسار الفعل . واذا كانت مرحلة الوسط قد تقابل غالبا مرحلة النضج في الحدث والوصول فيه الى القمّة التي يعقبها الانحدار الى الخاتمة ، فان هذا لا يعني أنّها أفضل من غيرها ، فهي نتاج لما سبق ؛ لأن مسألة التكامل في الفعل تلغي تصوّر الفواصل الحادة بين مراحله ، وتذيب حلقات النمو الحدثي في بعضها ، وتحيل الفعل اذ ذاك كلا متكاملا . أمّا عند الفلاسفة الاسلاميين

1) ابن سينا ، فن الشعر ، ص : 181

فرغم التماثل بينهم وبين أرسطو في الحديث عن المراحل الثلاث التي يكتمل بها الفعل، الا أن هذا لا يعني تطابق التصوّر في الموقفين. فالتفاضل بين المراحل الثلاث واقرار الأسبقية والأفضلية للوسط يطعن في امكانية الاقرار بفهم الفلاسفة للوحدة على غرار أرسطو. فالفلاسفة يسندون الى الوسط كل مزيّة وبالتالي يصبح المبدأ والخاتمة أطرافا مكمّلة للوسط، فهو بها يعتدل ويكتمل، دون أن يقطعوا بصلات التكامل والتلاحم بين الأطراف والوسط.

وفكرة الوسط هذه صدى للثقافة التي منها ينطلقون: فأفضل الأشياء الوسط، والموقف الوسطي يعني الاعتدال والاتزان واجتناب التطرّف، ومن هنا يدافعون عن الوسط باعتباره المقدّم حتّى وان تأخر في المرتبة. والمراحل اذ ذاك تبدو في تصوّر الفلاسفة ثابتة وساكنة يحتلّ فيها الوسط حيزا كبيرا ومكانة فاضلة، ثم يتركّب عليه الأطراف فيكتمل ويعتدل، ويظل الفصل موجودا بين العناصر الثلاثة حتى وان شكّلت كلاّ واحدا، لأنّها تشكّله بالتجاور لا بالالتحام.

وكما أن الموقف الثقافي عامّة هو الذي أملى على الفلاسفة هذا التصوّر للمراحل واسناد الأفضلية للوسط، لعبت - كذلك - قصيدة المدح العربية بتقاليدها الفنّية دورا خطيرا أيضا في ارساء هذا التصوّر لأن هذه القصيدة تدعّم فكرة الوسط هذه، وتصبح الأطراف بالتالي مكمّلات للمرحلة الفضلى التي تحتضن الغرض الرّئيس في القصيدة سواء كان مدحا أو غيره، وتظل بذلك المقدّمة سواء كانت وقفة طللية أو ذكرى أو تغن بخمر، والخاتمة دعاء للممدوح أو غير ذلك، تمثّل مكمّلات غير أساسية في القصيدة. ومن هنا تبدو المراحل في تصور الفلاسفة متسلسلة على غرار الموجود في الشعر العربي، تسلسلا يخدم مرحلة الوسط - الغرض المقصود من القصيدة - دون أن يكون للمقدّمة مثلا فما ليّة ما في الوسط، لأنها ليست حدثا نما من جراء ما وقع في المقدمة

فرغم التماثل بينهم وبين أرسطو في الحديث عن المراحل الثلاث التي يكتمل بها الفعل، الا أن هذا لا يعني تطابق التصوّر في الموقفين. فالتفاضل بين المراحل الثلاث واقرار الأسبقية والأفضلية للوسط يطعن في امكانية الاقرار بفهم الفلاسفة للوحدة على غرار أرسطو. فالفلاسفة يسندون الى الوسط كل مزيّة وبالتالي يصبح المبدأ والخاتمة أطرافا مكمّلة للوسط، فهو بها يعتدل ويكتمل ، دون أن يقطعوا بصلات التكامل والتلاحم بين الأطراف والوسط.

وفكرة الوسط هذه صدى للثّقافة التي منها ينطلقون : فأفضل الأشياء الوسط ، والموقف الوسطي يعني الاعتدال والاتّزان واجتناب التطرّف ، ومن هنا يدافعون عن الوسط باعتباره المقدّم حتّى وان تأخّر في المرتبة . والمراحل اذ ذاك تبدو في تصوّر الفلاسفة ثابتة وساكنة يحتلّ فيها الوسط حيزا كبيرا ومكانة فاضلة، ثم يتركّب عليه الأطراف فيكتمل ويعتدل ، ويظل الفصل موجودا بين العناصر الثلاثة حتى وان شكّلت كلاّ واحدا ، لأنّها تشكّله بالتجاور لا بالالتحام .

وكما أن الموقف الثقافي عامّة هو الذي أملى على الفلاسفة هذا التصوّر للمراحل واسناد الأفضلية للوسط ، لعبت - كذلك - قصيدة المدح العربية بتقاليدها الفنّية دورا خطيرا أيضا في ارساء هذا التصوّر، لأن هذه القصيدة تدعّم فكرة الوسط هذه، وتصبح الأطراف بالتالي مكمّلات للمرحلة الفضلى التي تحتضن الغرض الرّئيس في القصيدة سواء كان مدحا أوغيره . وتظل بذلك المقدّمة سواء كانت وقفة طللية أو ذكرى أو تغنّ بخمر، والخاتمة دعاء للممدوح أوغير ذلك ، تمثّل مكمّلات غير أساسية في القصيدة . ومن هنا تبدو المراحل في تصور الفلاسفة متسلسلة على غرار الموجود في الشعر العربي ، تسلسلا يخدم مرحلة الوسط - الغرض المقصود من القصيدة - دون أن يكون للمقدّمة مثلا فعالية ما في الوسط ، لأنّها ليست حدثا نما من جراء ما وقع في المقدّمة

ومن هنا نفهم لماذا لم يستطع الفلاسفة تصوّر مسار الفعل في القصص الشرعي ونموّه عبر المراحل السابقة، وربط مستويات انتقاله بالشخصيات، لأن فكرة الوحدة في أذهانهم ظلت رهينة بفكرة التجاور التي رسختها القصيدة العربية، ولم يستطيعوا الافلات منها الى رصد الفعل في ذاته الذى كان يمكنهم من فهم الوحدة الأرسطية بدقة. ومع أن الفلاسفة استطاعوا فهم فكرة العظم الواحد، أى الامتداد المحدود المعيين للقصيدة لكي تقوى الذاكرة على استيعابها تماما كما ورد لدى أرسطو، الا أن هذه الفكرة ليست غريبة عن النقد العربي، ففكرة الوسط والاعتدال في الاغراض لكي لا تختل النسب بينها، أو يتقلّص دور الغرض الأساسي أمام أغراض ثانوية، بحيث تعتدل القصيدة باعتدال اغراضها ويأخذ كل منها حيّزه المحدد، معروفة في النقد العربي.

ولذلك فنحن نزعم أن الفلاسفة في حديثهم عن الوحدة أيضا ظلّوا أمناء للخط الذى رسموه، فهم يبنون عبر قراءتهم لأرسطو فهما للشعر لا يخرج عن المألوف العربي وان طعّمته الآراء الفلسفية والموقف الأخلاقي في مبحث الوظيفة بعناصر جديدة. وابن رشد لا يكاد يختلف في الموقف من الوحدة عن ابن سينا، فهما يتفقان في المسألة اتفاقا تاما حتى في النصوص التي يصوغونها لشرح القضية. فبعد أن يستعرض ابن رشد شرحا للمراحل على غرار ابن سينا فيما سبق من نص يلخص ما سبق في قوله: ((واذا كان ذلك كذلك، فقد يجب أن يكون للقصيدة أول ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطا في المقدار، وكذلك يجب في الجملة المركّبة منها أن تكون بقدر محدود، لا أن تكون بأىّ عظم اتفق. وذلك أن الجودة في المركّب تكون من قبل شيئين: أحدهما الترتيب، والثاني المقدار؛ ولهذا لا يقال في الحيوان الصغير الجثة بالاضافة الى أشخاص نوعه انه جيد. والحال في المخاطبة الشعرية في ذلك كالحال في التعليم البرهاني، أعني أن التعليم ان كان قصير المدّة لم يكن الفهم جيّدا

ولا إن كان أطول مما ينبغي لأنه يلحق المتعلّم في ذلك النسيان ... والذى يعرض في التعليم بعينه يعرض في الأقاويل الشعرية، أعني أنّه ان كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح ؛ وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها، فيعرض لهم اذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى)) .((1)) ويبدو أن فكرة الطول والقصر في القصيدة أى فكرة العظم يبررها موقف السامعين، لأن الهدف الوظيفي من القصيدة في احداث الفعل أو الانفعال هو الذى يفرض فيها العظم المحدد، ويتطلب فيها الاعتدال، حتى توفي الموضوع حقّه ولا تسبّب مللا أو نسيانا في حالة الطول المفرط عند السامعين .

وأرسطو اذ بحث في مراحل الفعل الثلاث وحدّدها لم يفرق في هذه المسألة بين التراجيديا والملحمة، فالفعل في الملحمة يخضع للتوزيع نفسه وللتنظيم نفسه رغم أنّه يقوم على الحكاية والسّرد أساسا، ويبدو أن الفلاسفة الاسلاميين ينهجون النهج نفسه، فبعد أن تصوّروا المراحل الثلاث في المديح طبقوا المسألة نفسها في الشعر القصصي : ((والأشعار القصصية سبيلها، في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية، سبيل أجزاء صناعة المديح . وكذلك في المحاكاة . إلا أن المحاكاة ليس تكون للافعال فيها، وإنّما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال ...)) ((2)) فتطابق شعر المديح والأشعار القصصية في هذه المراحل يعني القطع بأن تصوّر الفلاسفة للشعر القصصي لا يخرج عن قصيدة المدح أيضا، وإلاّ فكيف يفترض توافقهما في المراحل عندما يؤسّس فهم الوحدة في الشعر القصصي انطلاقا من تصوّر الفعل ونموّه الى نهاية منطقية ؟ والفلاسفة لا يتحكّمون في الفعل، بل يفرّقون بين النوعين أو الغرضين انطلاقا من محاكاة الأفعال في المديح والأزمنة في الشعر القصصي، وهذا النوع الأخير قد لا يخرج عن قصيدة المدح في انتظام

1) ابن رشد ، كتاب الشعر ، ص : 212
2) المرجع السابق ، ص : 245

مراحله ؛فمحاكاة الزمان للاعتبار وسرد أحوال الدول والدهور كمرحلة الوسط المبجّلة لا يبعد أن يمهّد لها بوقفة ما، ثم تنتهي بخاتمة قد تستخلص منها الموعظة والعبرة، ولذلك يجد الفلاسفة التماثل بين النوعين، في حين لو بحثوا في سورة يوسف مثلا، انطلاقا من فكرة المراحل هذه، لاستطاعوا أن يتبيّنوا هذه المراحل وارتباطها بالمتلاحم، كما استطاع ابن رشد أن يتبيّن فيها نموذج الوظيفة الأخلاقية التي يفتقر اليها الشعر العربي، ويدعوا اليها الفلاسفة .

ومع ذلك يمكننا أن نكتشف لدى الفلاسفة جديدا توسّع انطلاقا من فكرة الترتيب في القصيدة التي ألحّ عليها الفلاسفة بما يدعمها كذلك من فكرة المقدار المحدّد . ففكرة الترتيب هذه اذ تفترض تكامل البناء في القصيدة عبر مراحل البداية والوسط والنهاية ، تطرح اشكالا وهو : هل المراحل الثلاث تفترض دائما تصوّرا للمديح الشعرى بأغراضه المعروفة بحيث يسهل تصوّر هذه المراحل عبر تفكيكها ثم تركيبها ، أم أن مراحل البداية والوسط والنهاية يمكن أن تتوفر في غرض واحد فقط تتكوّن منه القصيدة حتى ولو كان مدحا وحده مفصولا عن المقدّمات المعروفة والنهايات التي لا تنسجم وطبيعته ، بحيث ينتج عن الترتيب المتصوّر في القصيدة بمراحلها الثلاث عبر تكريسها للغرض الواحد ما يعرف بالوحدة الموضوعية؟ واذا كان كذلك فيمكننا القول ان الفلاسفة استطاعوا على الأقل أن يؤسّسوا فهما دقيقا لما يعرف بالوحدة الموضوعية . يقول ابن سينا : ((ولا يلتفت الى جميع ما يعرض للشيء فيطول فيه، فانّ الواحد تعرض له أمور كثيرة، ولذلك لا يوجد أمر واحد له عرض واحد . وكذلك للواحد الجزئي أفعال جزئية بغير نهاية . ولهذا ما يكون الشيء واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأعراضه وأحوال تقترن به بشخصه . ومن هنا وقع الشك لكثير في كون الواحد كثيرا . بل يجب أن يراعى نمطا واحدا من الفعل ويتكلّم فيه ولا يخلط أفعالا بأفعال وأحوالا بأحوال . فانّه كما يجب أن يكون الكلام محدودا

من جهة اللفظ ، كذلك يجب أن يكون محدودا من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعاني قدر يوافق الغرض ولا يتعداه الى أحوال وأعراض للمقول فيه خارجة عنه كما كان يفعله بعض من ذكر . وأما أوميروس فانه كان يستوفي الفهم ويلزم غرضا واحدا . ونعم مافعل ذلك ! سواء كان اعتبر فيه الواجب بحسب الصناعة ــ فان كل صناعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة ــ وأورد لهذا أمثلة في شعر أوميروس ، أنه لما ذكر انسانا أوحربا لم يذكر من أحوال ذلك الانسان أو الحرب وما عرض له من الخصومات ولحقه من النكبات الا المتعلق بالغرض الخاص الذي نحاه .)) ((1))

ومع أن ابن سينا يشير هنا ما يقابل عند أرسطو وحدة الفعل التي يفترض فيها تنحية كل العوارض التي ليس لها أثر فعلي في مساره ، بحيث لا يتعرض في محاكاة الفعل لكل ما يقع للشخص الواحد لان كلما يقع له لوما يقوم به قد لا يؤلف وحدة ، فالوحدة لا تأتى من كون الافعال تنسب لشخص واحد ، بل تأتي من كونها تترابط وتنمو وفق الترتيب المتكامل المتلاحم الذي يعطي لكل عنصر ومرحلة أثرا فعليا في مسار الحدث ومن هنا وجد أرسطو المدخل لمقارنة الشعر بالتاريخ ، كما سبق أن رأينا ، ومع أن ابن سينا يحاول أن يقترب من هذا الرأي ، وتعينه الفلسفة والمنطق في الاقتراب منه واستيعابه ، انطلاقا من فكرة الجوهر والعرض أو فكرة الوحدة الحاصلة من النوع المتنوعة بالاعراض والاحوال الملاحقة بشخصه ، هذه الاحوال والاعراض التي قد توقع الشك في وحدة نوعها تماما كما يحدث الشك للكثير من الناس في اعتقاد الاله الواحد كثيرا : انطلاقا ما يصدر عن الذات الالهية من أفعال أو يلحقها من صفات باعتبارها أعراضا لها ، ولا ينبغي أن يعطى لها وجودا مستقلا عن الذات . ومع هذا التصور النظري للوحدة تبدو المسألة في القصيدة مؤسسة على فكرة انتقاء الافعال المحددة التي تخدم الغرض الواحد فهذه الافعال الكثيرة التي تعرض للواحد ، أو صفات الشيء المتنوعة والمختلفة لا تحدث وحدة ان هي حوكيت كاملة ، لانها تحطم في قاعدتي الترتيب والتقدير أي العظم . فقد تمتد المحاكاة الى ما لانهاية ، لان للواحد أعراضا وأفعالا جزئية لا تنتهي ورصدها في وضعها العام يلغي فكرة الوحدة . لكن فكرة الوحدة لا تتأسس في فهم الفلاسفة انطلاقا من رصد الفعل الواحد النامي المرتبط بشخصيات ، بل هي تتأسس انطلاقا

---

1) ابن سينا . فن الشعر . ص: 182

من انتقاء الافعال الجزئية المتشابهة التي يشكل اجتماعا نمطا فعليا واحدا يؤدي الى وحدة الغرض المقصود محاكاته . فوحدة الغرض تعني عزل ما لا يخدمه من الافعال . فالمحاكاة هنا سكونية وان رصدت أفعالا عكس محاكاة الملحمة أو التراجيديا التي تتأسس على الحركة والفعل المروي . فالاغراض الكثيرة أو الافعال الجزئية الكثيرة تطعن في وحدة الغرض ، لكن طعن من يفسد تكريس الغرض الواحد لمعنى واحد لا الطعن الذي يفسد مسار الحدث الواحد . ومن هنا قال ابن سينا في نصه السابق بضرورة وحدة الكلام من جهة اللفظ ومن جهة المعنى أيضا . فوحدة معاني الغرض وحدة موضوعية وليست وحدة تكاملية أو عضوية على غرار ما أكد أرسطو ، لذلك يصل الفلاسفة الى اشتراط وحدة الافعال والاحوال المقدمة في المحاكاة لتخدم غرضا واحدا ، ولكن لا يبصرون الخيط الخفي الذي ينتظمها عبر الرواية لو كانت أفعالا تقص مثلا ، فالتكامل اذن في نظر الفلاسفة تكامل معان تخدم غرضا واحدا وليس تكامل أحداث تخدم فعلا واحدا وهذا ليس غريبا ، لان الفلاسفة لم يتحكموا في الفعل باعتباره قصة تروى أو مسرحية تقدم عبر الحوار ، بل ارتبط تصور الفعل في أذهانهم بما يصدر عن الممدوح من سلوك أو فعل ، في حالة الرواية ارتبطت وحدة الفعل لديهم بوحدة المعنى الكلي الحاصل من الافعال المروية التي تكرس عبرة أو تدعو الى موعظة دون أن تتاح لهم فرصة تصور انتظام الافعال في بعضها لتشكل وحدة عضوية .

ولا يختلف ابن رشد في الموقف عن ابن سينا حين يقول : ((ومما يحسن به قوام الشعر الا يطول فيه بذكر الاشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر . فان الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة . وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار اليه أفعال كثيرة . قال : ويشبه أن يكون الجميع الشعراء لا يتحفظون بهذا ، بل ينتقلون من شيء الى شيء ولا يلزمون غرضا واحدا بعينه ، ماعدا أوميروش)) (1)

فاستعمال ابن رشد محاكاة الشيء عودة الى الاصل الذي يتصور المحاكاة سكونية ترصد أفعالا ومعاني تختزل تجربة أو تصف خلقا رفيعا وتكرس فضيلة في الممدوح . فهي كالشيء الثابت الساكن الذي يتكامل مع غيره تكامل التجاور ، ويربطه بغيره الانتماء الى شخص واحد أو خدمة غرض واحد . ومن هنا يبدو الخطأ الذي يسقط الوحدة

---

1) ابن رشد ، كتاب الشعر ، ص 213

المطوبة — التي بها يحسن قوام الشعر وليست ا لا ساس فيه وهذا خلاف أرسطو — في تنقل المحاكي من شيء الى شيء وعدم الالتزام بالغرض الواحد . لكن هل الانتقال من شيء الى شيء يراد به الانتقال من غرض الى آخره أم أنها تعني الاهتمام بجزئيات كثيرة لا تبعد عن الغرض الواحد وان أفسدت وحدته قليلا ؟ يستكمل ابن رشد ملاحظته السابقة بقوله : ((وأنت تجد هذا كثيرا ما يعرض في أشعار العرب المحدثين وبخاصة عند المدح أعني أنه اذا عن لهم شيء ما من أسباب الممدوح مثل سيف أو قوس — اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح .)) ((1)) فالاهتمام بالجزئيات العارضة افساد للوحدة في الغرض وما دامت هذه الجزئيات — وان كانت عارضة — لها نسبة الى الغرض المقصود ، وحذفها يعني اذن تكريس القول للغرض الواحد فقط ، وحذف كل المداخيل التي تطعن وتفسد وحدته . وهذا يؤكد ويرسخ فكرة الوحدة الموضوعية في القصيدة ، بل يحصر المسألة في الاستغناء عن كل العناصر التي وان كان يجمعها بالمعنى الرئيس صلة — الا أن ذكرها قد يلحق خللا بالوحدة .

ان حديث الفلاسفة عن الغرض الواحد الذي لا ينبغي أن يخلط بغيره ولا يباح فيه الانتقال من شيء الى شيء جزئي ليس له به علاقة أساسية ، يوحي بفهم للوحدة الموضوعية التي تجعل القصيدة خالصة لمعنى واحد أو فكرة واحدة . غير أن الاشكال المطروح هو في كيفية فهم فكرة الترتيب السابقة ذات المراحل الثلاث : البداية والوسط والنهاية ضمن هذه الوحدة الموضوعية ، خاصة أن تفصيل مرحلة الوسط قد تبلبل فكرة الوحدة الموضوعية في القصيدة ، فهل ستخضع الفكرة الموجبة في ذاتها أو وحدة الموضوع نفسه لترتيب البداية والوسط والنهاية بحيث تستحيل هذه المراحل حلقات في الفكرة الواحدة المؤسسة لوحدة القصيدة الموضوعية ، ومن هنا تتخفف القصيدة العربية في تصور الفلاسفة من أغراضها المتعددة وتتكرس اذ ذاك لخدمة الغرض الواحد ؟

يبدو أن الفلاسفة متمسكون بالفكرتين فكرة الترتيب المتأتية من المراحل الثلاث وفكرة وحدة الغرض في آن . وعليه فالجمع بينهما في صعيد واحد يفترض : اما وحدة كل غرض في القصيدة متعددة الاغراض وهذا مستبعد في تصور الفلاسفة لانهم أكدوا على ضرورة خلوص الطراغوذيا أو المديح الشعري لمحاكاة غرض واحد . وامّا خلوص القصيدة

---

1) المرجع السابق ص 213

لفكرة أو موضوع واحد تنتظمه المراحل الترتيبية الثلاثة وهذا قريب جدا الى تصورهم خاصة أنهم يلحون على فكرة خلوص القصيدة لمحاكاة غرض واحد لا ينبغي أن يخلط بغيره مما يجعل ممكنا تصور هذه المحاكاة موزعة عبر المراحل الثلاث ومرسخة لغرض واحد .

وقد يدعم هذا الفهم تحديد ابن رشد لفكرة الوحدة حيث يقول : ((وبالجملة فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة ، أعني أن تكون انما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد ، وغاية واحدة . واذا كان ذلك كذلك، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرض واحد ، وأن يكون لاجزائه عظم محدود وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر . وأن يكون الوسط أفضلها . فان الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام، اذا عدمت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها)) . ((1)) فتكريس القصيدة لغرض واحد تشكل أجزاؤه المرتبة وحق المبدأ والوسط والنهاية عظما محدودا تحدد صراحة تصور الفلاسفة لمسألة الوحدة التي تفترض وحدة غرض تخلص القصيدة لمحاكاته بحيث ينتظم هذه المحاكاة التوزيع البنائي المرتب في المراحل الثلاث عبر الادراك الصريح والواضح لكون هذه المراحل الثلاث عناصر بنائية في الغرض الواحد ، وهنا تصبح القصيدة خالصة لمحاكاة الغرض الواحد وتحقق بهذه المحاكاة الوحدة الموضوعية .

ويلخص ابن سينا ما سبق ملحا على احترام فكرة الترتيب في المعاني ، وتسلسلها وارتباط بعضها ببعض لان فساد فكرة الترتيب يؤدي الى الغاء الوحدة في القصيدة ، يقول : ((فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : أن يكون مرتبا فيه ، أول ووسط وآخر ، وأن يكون الجزء الافضل في الاوسط ، وأن تكون المقادير معتدلة، وأن يكون المقصود محدودا لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص، فان الشيء الذي حقيقته الترتيب اذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله . وذلك لانه انما يفعل لانه كلّ ، ويكون الكلّ شيئا محفوظا بالأجزاء ، ولا يكون كلا عند ما لا يكون الجزء الذي للكلّ)) . ((2)) فلا يجد ابن سينا تعارضا بين الالحاح على فكرة الترتيب والالحاح على فكرة خلوص القصيدة من كلّ شائبة لا تليق بالوزن الملائم لذلك الغرض، أي بناء القصيدة على غرض واحد . وبما أن القصيدة تركيب من أشياء

1) المرجع السابق ، ص 213
2) ابن سينا ، فن الشعر ، ص 183

أو عناصره شأن الشيء المركب ، لا يتحقق له فعل أو وجود الا باعتماد الترتيب المحكم والمنتظم للأشياء وفق التوازن والاعتدال والتسلسل الذي يفترض فيه التكامل والنماء في العناصر بحيث يفسد الكل اذا لحق الترتيب أو نزع . ومن هنا يمكننا أن نعتبر حديث ابن سينا السابق دليل الادراك العميق للوحدة الموضوعية في القصيدة التي ينبغي أن تحاكي غرضا واحدا يعتمد في توزيع مستويات هذه المحاكاة حلقات الترتيب الثلاث البداية والوسط والنهاية . واذا كان تحديد هذه المراحل في الغرض الواحد المحاكي المؤسس للقصيدة غامضا ، بحيث يصعب تصور طبيعة البداية مثلا والنهاية في الغرض الواحد وكيف تكونان خاصة أن ما يقال في الوسط هو الأفضل في الغرض قد تبلبل الفهم الدقيق لتصور الفلاسفة للوحدة ، الا أنه مع ذلك للفلاسفة التأكيد على ضرورة الترتيب المتكامل والالحاح عليه واعتبار كل عنصر أساسي وحيوي في مكانه من الكل بحيث يسقط الكل اذا لحق مساس بهذا العنصر أو ذاك .

والفلاسفة لا يمثلون بنموذج شعري لما يقولون في أمر الوحدة ، الأمر الذي كان يسهل علينا ادراك ما يقصدون كما فعل حازم بعد عندما استشهد بقصيدة للمتنبي في التمثيل لطبيعة الوحدة في نظره ، غير أن حديث الفلاسفة عن الترتيب في عناصر الغرض الواحد قد يوحي بنوع من التكامل في هذه العناصر ، لكن لم يجزم الفلاسفة بذلك ، بحيث يمكن للمرء أن يستنتج أن العناصر الترتيبية في القصيدة يبرر فيها السابق اللاحق ويتم النماء في القصيدة عبر خيط الاحتمال والضرورة في تكامل العناصر ، لكن المسألة ليست مسألة حدث ، فماذا يبقى اذن ؟

لم يقطع الفلاسفة بطبيعة هذا الترتيب سوى ما قد يفهم من المراحل الثلاث السابقة بحيث لا ينبغي خلطها ، أو نزع بعضها . فالتركيب اذن تفرضه طبيعة المعنى الكلي المقصود رسمه ، بحيث يشكل

كل بيت أو مجموعة أبيات مرحلة في نباء هذا الشيء ولذلك يلحق الكلّ الدمار اذا بتر هذا العنصر أو ذاك ، كتمثيل حيوان بدون عنق مثلا . لذلك قال ابن سينا: "ويكون الكلّ شيئا محفوظا بالاجزاء ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي للكلّ" . فهو نوع من التكامل في الوحدة . واذا كنّا لا ندري بالضبط كيف يتم الانتقال في أبيات الغرض الواحد الا أننّا نزعم أن المسألة تخضع للعقل ولطبيعة الفكرة المحاكاة ولخصائص الشيء الموصوف اذا كان الامر يتعلق بالوصف بحيث يتمّ تبرير الانتقال من فكرة الى أخرى حسب منطقية الفكرة أو تكوين الشيء ، وعليه فتتالي الابيات يعني كمال الفكرة أو تكوين الشيء . ونحن نزعم أن هذا أفضل ادراك لمسألة الوحدة يمكن أن يوصل اليه مع اعتماد طبيعة القصيدة العربية فالالحاح على فكرة الترتيب في الغرض تجاوز لفكرة الغرض الواحد المؤسس لوحدة الموضوع الى نوع من الارتباط في عناصر الغرض بحيث يؤدي تسلسلها المتكامل الى نوع من التلاحم في العناصر فلا نزعم أنه مماثل لتصور الوحدة العضوية ، ولكنه على أي حال ادراك لنوع من الوحدة يفترض فيه التركيز على الغرض الواحد واعتماد الترتيب في رصد معانيه الجزئية .

وليس من المستبعد أن تكون فكرة الترتيب هذه أرقت حزما ، فلم يجد بدا من وضع تصور لها وشرح يلائم طبيعة الشعر العربي الذي لا يتأسس على فعل بحيث يؤدي الترتيب

في الفكرة أو الحسن الى كمال الموضوع، الذي لا يتحقق له كمال الا بالكل فقال: ((ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لان المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر. وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الاشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها. فلا يوضع النحر في صور الحيوان الا تاليا للعنق وكذلك سائر الاعضاء. فالنفس تنكر لذلك المحاكاة المصنوعة باليد اذا كانت كذلك. فان وقعت محاكاة على هذا من فساد الترتيب فالواجب أن يعتقد فيها أنها صور جزئية اذا كان كل جزء منها قد خيل على حدته على ما يجب فيه لا صورة كلية لان المجموع ليس له نظام المجموع، فيجب لها أن تعتبر المحاكاة تفاريق)).((1)) ولذلك برهن حازم بالمثال على ما قاله ابن سينا سابقا بالنظر من أن يكون الكل شيئا محفوظا بالاجزاء، لذلك لا تكون محاكاة الشيء صورة كلية اذا فصل بين الاجزاء ولم يعتمد التوالي في محاكاة الشيء حسب تكوينه، كما شرح ذلك حازم.

واذا كانت فكرة الوحدة سهلة التطبيق اذا كان الموضوع وصف شيء، فكيف الامر اذا كان موضوع المحاكاة فكرة أو قصة؟ سد حازم كل الثغرات التي تطعن في تصور الوحدة المؤسسة على الترتيب ذات الاصول الفلسفية فقال: ((فالمحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الاجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف. وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيا تمجاري الاموروالاحوال وما تستمر عليه أمور

1) المرجع السابق، ص: 104

الأزمنة والدهور . وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حدّ ما انتظمت عليه حال وقوعها)) (1) ولذلك نحن نزعم أن هذا يعتبر أنضج شرح لفكرة الترتيب التي جاء بها الفلاسفة ، التي ان رسخت فكرة وحدة الغرض القائمة على الترتيب ،فهي لا تعني أن الوحدة عضوية قائمة على رصد الحدث النامي ،بل تعني نوعا من تلاحم الفكرة في المحاكاة . واذا كانت اشارات الفلاسفة قليله ونظرية في أمر الوحدة خصوصا ،الاّ أن محاولة تطبيقها على الشعر العربي مع احترام الركيزتين الأساسيتين فيها وهما المراحل الثلاث ووحدة الغرض قد تمّ على يد حازم بشيء من الدقة ، معتمدا في ذلك على هذه الأصول في تأصيل نوع من الوحدة في القصيدة العربية يعتمد على فكرة الترتيب والتسلسل مع وحدة كل غرض أو قسم في ذاته .

ومع أن الفلاسفة يؤكدون على وحدة الموضوع عبر وحدة الغرض المحاكي الا أن هذا لا يمنع في تصورهم اعتماد وضع مقدمة أو صدر لموضوع المحاكاة بحيث يتم للشاعر بعد أن يمهد الانتقال الى غرضه المحدد ،وهذا اذ يوفر للفلاسفة التأكيد على المراحل الترتيبية السابقة ،والدعوة الى محاكاة الغرض الواحد في القصيدة الواحدة ،يفسح المجال لامكانية تصوّر نمط ثالث تتشكل القصيدة فيه من المراحل الثلاث بحيث تظل البداية والنهاية أطرافا لا قيمة لها في الغرض الرئيس ،وان كان بها يعتدل ،ويظل الغرض الرئيس مشكلا في الوسط المفضل الذي هو القصيدة حقا ،والوحدة في القصيدة وحدة هذا الغرض أساسا . وحسب هذا الفهم يمكن للفلاسفة أن يتصوروا وحدة القصيدة الموضوعية المتأتية من وحدة الغرض ،دون أن يمتنع في أذهانهم وضع مقدّمة لهذا الغرض أو الفكرة الرئيسه ، ثم خاتمة ،بحيث لا يكون لهذه المقدمة والخاتمة أثر فعال في الغرض الرئيس ،ولذلك لا تعدو البداية والنهاية

---

1) المرجع السابق . ص : 105 .

في عرف الفلاسفة سوى مدخل وخاتمة ، ويحتفظ للقصيدة اذ ذاك بالمراحل الثلاث ووحدة الفرض في آن .

ويبدو أن هذا الشرح الأخير هو الأقرب الى رأي الفلاسفة خاصة أن تصوّر المراحل الثلاث عناصر بنائية في الفرض الواحد مضافا الى كل ذلك مقدمة وخاتمة أمر بعيد الوقوع . وعليه فالاقرب الى الانسجام في الفهم أن تتصوّر المراحل الثلاث أقساما للقصيدة الثلاث المقابلة للمقدمة فالفرض الرئيس ثم الخاتمة ، خصوصا أن فكرة الوسط الأفضل قد تتلاءم مع هذا التفسير. يقول ابن رشد فيما يسميه بالصدر السابق لموضوع المحاكاة : " وينبغي أن يكون ما يأتي به الشاعر من الكلام يسيرا بالاضافة الى الكلام المحاكي ، كما كان يفعل أوميرش : فانه انما كان يعمل صدرا يسيرا ، ثم يتخلص الى ما يريد محاكاته من غير أن يأتي في ذلك بشيء لم يعتد ، لكن ما قد اعتيد ، فان غير المعتاد منكر ".(1) فالصدر اليسير هو المقدمة التي تمهد لما يراد محاكاته . وهي لا تعدو مدخلا ليس له أي أثر في المقصود من المحاكاة ، وكأن المقدمة ليست جزءا من المحاكاة ، وهذا يصدق عن الخاتمة أيضا ، وان كانت قد تكون أقرب الى الموضوع المقصود خاصة ان كانت تخدم ما سبق بطريقة أو بأخرى .

فالفلاسفة اذ يتحدثون عن الموضوع المحاكى أو المحاكاة المقصودة من القصيدة يريدون بها الفرض المبتغي ، واذ يركزون الحديث عنه يبدو الأمر وكأنه دعوة الى تكريس القصيدة لهذا الفرض وحده غير أنّ دعوتهم الى الحديث عن المقدمة والخاتمة تفترض الايمان باضافة هذه الأطراف التي يبدو أنها لا تطعن في تصور الفلاسفة لوحدة الفرض . واذن فالوحدة التي يكرّسونها وحدة هذا الفرض الذي لا ينبغي أن يخلط بفيره دون أن يمتنع عندهم وضع صدر له وخاتمة . ومع ذلك لم يسأل الفلاسفة أنفسهم عن الحاجة التي تدعو الى وضع هذا الصدر اذ كان لا علاقة له بالفرض . وليس من المستبعد أن تكون

---

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 246 .

طبيعة قصيدة المدح العربية بما افترض فيها من مقدمات هي التي أملت على الفلاسفة هذا الموقف دون أن يمتنع في دهنهم اعتبار الوحدة في هذه القصيدة نابعة من غرض المدح أساسا وغيره من الاغراض أو " الاطراف " لا فعالية لها ، وهذا ان أباح التعدد في الاغراض أو فسح المجال لاضافة زوائد على الموضوع الاساسي ، فان الالحاح على وحدة الغرض المقصود وضرورة خلوصه من كل الشوائب قد ينتج عنه تأصيل لمسألة وحدة القصيدة الموضوعية .

ويقول ابن سينا فيما يخصّ المقدمة نفسها : " وان أوميروس وحده هو الذي يستحق المدح المطلق : فقد كان يعلم ما يعمل . وينبغي للشاعر أن يقل من الكلا م الذي لا محاكاة فيه . وكان غير أو ميروس يجتهد ويطيل ، وانما يأتي بالمحاكاة يسيرا . وأما أوميروس فكان كما يشبب يسيرا يتخلص الى المحاكاة بمرأة (كذا) أو رجل أو بمثل أو عادة أخرى ، فان غير الممتاد مميف ". (1)

ولسنا ندري بالضبط كيف يفترق التشبيب عن المحاكاة بامرأة أو رجل أو بمثل أو عادة أخرى ؟ هل لا يقدم التشبيب وفق المحاكاة باعتبارها تناولا صوريا أو بيانيا للشيء ؟ وهذا لا يتصور ، أو على الاقل ليس عاما . أم أنّ التشبيب لا يحسب ضمن المحاكاة المقصودة من القصيدة بحيث يشكل صدرا يسيرا للغرض المبتغي فقط ؟ يبدو أن هذا هو الاقرب الى رأي الفلاسفة بحيث لا يشكل التشبيب مثلا ، أو أي صدر يعتمد كمدخل ، عنصرا حيويا في القصيدة ويظل الحديث عن الوحدة متعلقا بالغرض المقصود الذي سيلي المدخل دون أن يحدد الفلاسفة طبيعة الانتقال من المدخل الى غرض المحاكاة وهذا ما سيتمّه حازم بعد . وفكرة الاعتدال اذن يمكن أن تفهم من خلال كلام ابن سينا السابق على أنها تعني اعطاء كل مرحلة في القصيدة ما تستحق بحيث لا ينمو مثلا المدخل أو قسم النسيب على حساب المحاكاة .

---

1) ابن سينا . فن الشعر . ص : 195 .

ريشوب حديث الفلاسفة السابق في أمر الوحدة ،كثير من الغموض في تبيان طبيعتها ،الا أنهم لا يفتأون أن يعودوا الى شئ من الوضوح في حديثهم عن المراحل الكمية في القصيدة . وهذا يقابل ما قال به أرسطو في تقسيمه المأساة من حيث الكم بحيث حدد الاقسام البنائية من المأساة التي هي المدخل والدخيلة ،والمخرج ونشيد الجوقة المنقسم الى المجاز والمقام ،وقد يضاف الى بعضها المنائح :" والمدخل قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة ،والدخيلة قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة ، والمخرج قسم تام في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة ، ومن بين أناشيد الجوقة المجاز أول نشيد تنشده الجوقة، والمقام هو نشيد للجوقة لا يتضمن أوزانا أنا فسطية ولا طروخاسية ،والمناحة مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة والمسرح معا "(1)، فالحديث عن نوعين من الاقسام في المأساة يتعلق النوع الاول بعناصر المأساة الاساسية ،والثاني يبحث في تقسيم المأساة من حيث الكم ،ويرتبط بتمثيلها في المسرح مما يستوجب التعرض لاقسامها الخارجية المنظمة لمراحل التمثيل المسرحي الذي يمتزج فيه على التعاقب قسم من التمثيل وحلقة من النشيد ،هذا التقسيم تبرّره طبيعة المأساة وشروط التمثيل .

ومع أن تصور الفلاسفة للتمثيل وللاناشيد في التراجيديا لا يرقى الى التصور الارسطي ،الا أن ابن سينا يحاول الاقتراب من أرسطو قدر المستطاع . فيقول فيما يسميه أجزاء الطراغوذيا بحسب الترتيب والانشاد :" قد كان عندهم لكل قصيدة من طراغوذيا أجزاء تترتب عليه في ابتدائها ووسطها وانتهائها . وكان ينشد بالغناء الرقصي ،ويتولاه عدة . فكان جزؤه الذي يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يسمى " مدخلا " . ثم يليه جزء هناك يبتدئ به معه الرقاص

1) أرسطو . فن الشعر . ص: 33 .

يسمى " مخرج الرقاص " . ثم جزء أخر يسمى " مجاز " هؤلاء . وهذا كله ك " الصدر " في الخطبة . ثم يشرعون فيما يجري مجرى " الاقتصاص "و" التصديق " في الخطابة ، فيسمى " التقويم " . ثم كان تختلف أحوال ذلك في مساكنهم وبلادهم وان كان يخلو من" المدخل"و" مجاز المغنين ") (1) فما يقابل التشبيب في شعر العرب ، هو المدخل ثم يليه جزء آخر يبدو تكملة له يكون مصحوبا " بالغناء الرقصي " ويتشكل من جزئين هما " مخرج الرقاص ، ومجاز هؤلاء "، وهذا كله يشكل مدخلا كبيرا أو صدرا في الخطبة . ثم يبقى ما يقابل الاقتصاص والتصديق في الخطابة أي مرحلة ما بعد المدخل ، فكأن المراحل تستحيل حسب توزيع ابن سينا الى : المدخل ، فالمخرج ويعقبه المجاز ، وأخيرا التقويم .
هذه العناصر أو المراحل المتعاقبة تبدو اعادة للثلاثي : البداية والوسط والنهاية ، لكن دون أن تتضح في ذهن ابن سينا ، ويبدو الخلط ناتجا عن عدم قدرته على تصوّر حقيقة الطراغوديا . لكن هذا ربما يكشف حقيقة تصوّر الفلاسفة للصدر أو المدخل الذي يقابل " التشبيب " عند العرب ، وهو يؤكد حقيقة الفهم الفلسفي لوحدة القصيدة .

ويبدو الأمر جليا عند ابن رشد الذي استطاع أن يهذب المسائل ويقترب من الشعر العربي اقترابا واضحا :" قال : فأما أجزاء صناعة من باب الكيفية ، فقد تكلمنا فيها . وأما أجزاؤها من جهة الكمية ، فينبغي أن نتكلم فيها . وهو يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم . والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة : الجزء الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة . وهو الذي فيه يذكرون الديار والاثار ويتغزلون فيه ، والجزء الثاني : المدح . والجزء الثالث : الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة . وهذا الجزء ، أكثر ما هو عندهم اما : دعاء للممدوح ، واما في تقريض (كذا) الشعر

---

1) ابن سينا . فن الشعر . ص : 186 .

الذي قاله . والجزء الأول أشهر من هذا الآخر ، ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول الى الثاني استطرادا . وربما أتوا بالمدائح دون صدور ، مثل قول أبي تمام :

... . لهان علينا أن نقول وتفعلا

ومثل قول أبي الطيب :

لكل امرئ من دهر ما تعودا ... ... (1)

فالحديث عن الأجزاء الكمية في المديح الشعري يعني تناول الأقسام الخارجية التي يتشكل منها ، في حين تمثل الأجزاء الكيفية عناصر المديح الداخلية ، أو أقسام المعنى كما يرى ابن سينا ، وهي المجموعة في العناصر الصورية والمادية جميعا كما رأينا . ومقابلة ابن رشد عناصر المديح الشعري (بأجزاء خاصة بأشعارهم) يقطع بأن الفلاسفة ظلوا يقرأون أرسطو بتراثهم - وهذا ليس غريبا - ومن هنا تستحيل المراحل الثلاث السابقة الى المعهود في القصيدة العربية : مدخل أو صدر يقابل قسم الغزل وذكر الديار وغيرها ثم القسم الأوسط والأفضل ، يقابل المديح . وقسم ثالث يشكل الخاتمة الذي يغلب أن تكون دعاء للممدوح ، وربما يستقيم لنا هنا تصوّر ما افترضه الفلاسفة من أقسام ثلاثة والحاحهم على ترتيبها ، بحيث تشكل تسلسلا طبيعيا ينتهي عند نضج " الكائن الشعري " ، وقد يكون في ذلك توضيح أيضا لمشكلة الوسط الأفضل ، الذي يمثل في الحقيقة غرض القصيدة الرئيس ، بحيث تبقى المقدمة والخاتمة عناصر مكملة للاوسط فقط . ومن هنا نفهم الحاح الفلاسفة على وحدة الفرض ، وعدم خلطه بغيره ، بل عدم السماح في المديح بالاهتمام بجزئية لا تخدم الفكرة الرئيسة وتكريس القول لفكرة واحدة ، مع اعتماد الترتيب في بسط عناصرها المعنوية وفق طبيعتها وتوزيعها المنطقي ، بل قد يبدو أن حديثهم يوحي بتكريس القصيدة للفرض الواحد ، وهو حديث صريح عن الوحدة الموضوعية ،

1) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 217 .

ومع ذلك يستقيم في ذهنهم اعتماد التقسيم الثلاثي في القصيدة دون أن يتساءلون عن العلاقة مثلا بين قسم الغزل والمدح . وحتى لو حدث الانتقال وفق ماسمي بالاستطراد أو (الربط) ،الا أن لفرضين متباعدان ،وهذا يتعارض على الاقل مع خلوص القصيدة للغرض الواحد . ولا يمكن تصور مخرج الا باعتبار حديث الفلاسفة عن الوحدة مرتبطا بالغرض الاساسي وهو المدح (مثلا) واعتبار غيره زوائد ،ومن هنا يمكن أن يستثمر حديثهم في تخليص القصيدة من عناصر زائدة عن الغرض المقصود وتحقيق وحدتها الموضوعية كأحسن ما يكون ، ويمكن أيضا أن يعتمد حديثهم في الدعوة الى وحدة كل غرض في القصيدة وعدم خلطه بغيره ،مع السماح بتعدد الاغراض في القصيدة الواحدة ،وهذا ما فعله حازم ،ولكن مع ذلك يظل حديث الفلاسفة عن الوحدة أقرب الى فكرة الوحدة الموضوعية للقصيدة :" فقد أفاض كثير من النقاد في الكلام على الوحدة ،وأتوا بما يقرب من مفهوم الوحدة العضوية ،بيد أنهم ظلوا دائما على وفاق مع نظرتهم الى البيت وحدة رئيسة ،وما أفاضوا فيه من الكلام على الوحدة ، انما يعنون به اجادة الربط بين الاغراض المتنافرة ،ولا يريدون به الكلام في غرض واحد ،وذلك ما يريدونه " بالقران " بين البيت والبيت أيضا ،ولا ريب أن ثمة فرقا كبيرا بين أن تكون القصيدة مجلى فكرة واحدة ،وبين أن تكون مجلى أفكار موحدة ،ويبدو ابن سينا كأنه الوحيد الذي أدرك شيئا من معنى الوحدة ،ولكن دون أن يستفيد منه شيئا "(1). ونحن نزعم أن القصيدة قد تكون مجلى فكرة واحدة ولا تتوفر لها الوحدة العضوية ،بل يتحقق لها ما يعرف بوحدة الموضوع، كما هو الشأن في كثير من القصائد العربية التي خلصت الى موضوع واحد وظلت مع ذلك تفتقر الى الوحدة العضوية ،وللشعراء العباسيين - خاصة - تجارب كثيرة في ذلك .

---

1) د . عصام قصبجي . نظرية المحاكاة . ص : 173 .

ويتعرض الفلاسفة لما يسمونه بالربط والحل ، وهو يقابل لدى أرسطو المقدة والحل ، المتعلقين أساسا بالفعل التراجيدي أو الملحمي ، بحيث المقدة مسار الحدث من البداية فالنضج حتى لحظة التحول الناتجة طبعا عن التعرف ، ومن لحظة التحول في الحدث الى الضدّ أو النقيض في مصائر الشخصيات يسمّى الحل بحيث تشكل المقدة تشابك الاحداث وتعقدها ونموها الى القمة الى لحظة التحول . والحل هو ما يعقب ذلك ابتداء من التحول . أو كما يقول أرسطو: " وأعني بالمقدة (ذلك القسم من) المأساة الذي يبدا ببدايتها ويستمر حتى الجزء الاخير الذي منه يصدر التحول : اما الى السعادة أو الى الشقاوة وأعني بالحل (ذلك القسم من) المأساة المبتدي ببداية هذا التحول حتى النهاية ."(1) أما الفهم الذي أقامه الفلاسفة الاسلاميون للمقدة والحل فقد ظل أمينا للخط الذي ساروا فيه ، ويتصورون عنصري الربط والحل انطلاقا من طبيعة القصيدة العربية التي توفر لهم طبيعة أقسامها أو أغراضها امكانية تصور ما يسمى بالربط والحل : " وقد يقع في الطراغودية حل وربط . والربط قد يقع بفعل من خارج ، وقد يقع بقول قاله . والربط هو اشارة بيتدأ بها تدل على الغاية والى النقلة المذكورة ، والحل هو تحليل الجملة المشبب بها من ابتداء النقلة الى آخرها "(2). فاذا كان الحل هو تفكيك قسم النسيب في القصيدة عن القسم التالي انطلاقا من بداية النقلة اليه ، فان الربط اشارة تكشف الغاية والنقلة الى الغرض التالي ، أي توفر نقلة الى المدح مثلا ، عبر ارتباط السابق باللاحق وان كان في هذا الحديث غموض فانه سيتضح عندما يتناول ابن رشد الفكرة نفسها : " قال : وكل مديح فمنه ما فيه رباط بين أجزائه ، ومنه ما فيه حل ، ويشبه أن يكون أقرب الاشياء شبها بالرباط الموجود في أشعارهم هو الجزء الذي يسمى عندنا الاستطراد ، وهو ربط جزء النسيب ، وبالجملة : صدر القصيدة ، بالجزء المديحي . والحل تفصيل الجزئين أحدهما عن الآخر ، أي يؤتى بهما مفصلا . وأكثر ما يوجد الرباط في أشعار المحدثين ، وذلك مثل قول أبي تمام :

1) أرسطو . فن الشعر . ص : 50 .
2) ابن سينا . فن الشعر . ص: 190 .

عامي وعام العيس بين وديقة — مسجورة وتنوفة صيخود
متى أغادر كل يوم بالفلى — للطير عيدا من بنات العيد
هيهات منها روضة محمودة — حتى تناخ بأحمد المحمود

وكقول أبي الطيب :

مرت بنا بين تربيها فقلت لها — من أين جانس هذا الشادن العربا ؟
فاستضحكت ثم قالت كالمغيث يرى — ليث الشرى ، وهو من عجل اذا انتسبا

واما الحل فهو موجود كثيرا في اشعار العرب مثل قول زهير:
دع ذا وعد القول في هرم)) . ((1))

فالرباط أو الاستطراد محو احكام الانتقال من صدر القصيدة الى الجزء المديحي بحيث لا يشعر القارئ بفاصل حاد بين القسمين ، ويتم الانتقال بمزج جزء النسيب بالمدح بلفتة ذكية والتمام بين العنصرين ، وتدرج حتى لا يقع اهتزاز، وحتى لا يشعر القارئ الا وهو في غرض المدح . ولقد أو الشعراء المحدثون (العباسيون) بذلك حتى وفروا للقصيدة العربية نوعا من التلاحم بين عناصرها وأقسامها اكسبها ذلك نوعا من الوحدة ،لم يكن متوفرا بنفس الدرجة فيما سبق حين كان يعتمد الفصل الصريح ،أو ما يسميه الفلاسفة بالحل ، وهو الشعور الواضح بالانتقال من الصدر الى المديح عبر اشارة صريحة ، (كدع ذا) . والحق ان النقاد العرب بحثوا هذه المسائل وفصلوا القول فيها ، وحبذوا طريقة التخلص الذكية من عنصر الى آخر عبر احداث اللحمة بين الاغراض ، واعتبروا ذلك مزية للمحدثين ، وهذا يهب القصيدة وحدة ترتيبية ونوعا من التلاحم مع الاقرار بتمدد الاغراض . وقد تبلورت بعض التجارب الشعرية لنوع من الوحدة الموضوعية التي يتركز القول فيها على غرض واحد من قديم . وقديم أيضا عند العرب بحث خصائص الانتقال من غرض النسيب الى المدح أو غيره من أغراض

---

1) ابن رشد ،كتاب الشعر . ص : 231 .

وملاحظة كيفياته وان تنوع ما أطلق عليها من أسماء : ((وقال في حسن الخروج " من بكاء الطلل ، ووصف الابل ، وتحمل الاضغان ، وفراق الجيران ، بغير" دع ذا " "و عد عن ذا " و " اذكركا " ، بل من صدر الى عجز لا يتمداه الى سواه ، ولا يقرنه بغيره ... وقال حسان ... لانه خروج على هذا السبيل من نسيب الى هجاء :

ان كنت كاذبة الذي حدثتني	فنجوت منجى الحارث بن هشام
ترك الأحبة أن يقاتل دونهم	ونجا برأس طمرّة ولجام ". (1)

ومع أن ابن سينا وابن رشد يتفقان تماما في ما يسندونه الى الرباط والحل من مفاهيم ، وهذا يؤكد أن فهمهما للوحدة متماثل ومتطابق ، الا أن ذلك لم يمنع الدكتور عصام قصبجي من أن يقرر: " ... والحق أن الغلط في اغفال الوحدة العضوية للقصيدة يرجع الى ابن سينا ، لانه أدرك كيف ينبغي أن يكون الشعر مرتبا " بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض " ، وان كان لم يسهم في ابهام معنى الوحدة كما فعل ابن رشد حين جعل الرباط قاصرا على ايجاد علاقة سطحية بين أجزاء متباينة "(2) . بل الحق ان ابن سينا تحدث عن الحل أيضا فضلا عن الرباط ، واذا كان الرباط يوفر نوعا من اللحمة عبر الانتقال اللطيف فان الحل فصل صريح ، وحديث ابن سينا عن ذلك صريح ومع ذلك لا تسند اليه أيضا تهمة ابهام معنى الوحدة كابن رشد .

والحق ان ابن رشد يؤسس شرحه لارسطو اعتمادا على ما وضع ابن سينا ، واذا كان لدى ابن رشد وضوح فان مرد ذلك الى أنه استفاد من تجربة ابن سينا الاولى ، فأوضح ما كان فيها غامضا ، مدعما ذلك بأمثلة من الشعر العربي . ومع أن نصوص ابن رشد التي أوردناها في بحث الوحدة تماثل نصوص ابن سينا في الموضوع نفسه الا أن الباحث السابق يرى أيضا أنه : " تبقى مسألة مهمة من

---

1) أبو العباس ثعلب . قواعد الشعر . ص : 60 - 61 .

2) د . عصام قصبجي . المحاكاة . ص : 70 .

مسائل المحاكاة وهي " وحدة الموضوع " ، ويبدو ان ابن رشد لم ينتبه اليهـا وان كان قد حاول أن يفهم فكرة " العقدة " و " الحل " ، وطبعا فان أفكار أرسطو لا يمكن فهمهما الا من خلال المساة المشتملة على حكاية فعل تام "(1) ولو اكتفى الباحث بتقرير الحقيقة الأخيرة ، وهي أنه لا يمكن فهم أفكار أرسطو الا من خلال المأساة المؤسسة على الفعل ، يصدق ذلك على ابن سينا وابن رشد مما ، لما جنى على ابن رشد في حكمه السابق .

وكما تعرض الفلاسفة للرباط والحل ، أو الخروج والتخلص من غرض الى آخر ، تعرضوا لخاتمة القصيدة ومدى العلاقة التي ينبغي أن تجمعها بما سبق . ويبدو أن ضرورة الالتحام بين الخاتمة والغرض الأساسي أمر أكيد ، ذلك أن الخاتمة ينبغي أن تخدم ما بسط فيه القول ، وأن تكون خاتمة ذكية تعمق بلطف ما سبق وهذا يؤكد وجوب اعتبارها نهاية لفكرة القصيدة الرئيسة وليست غرضا مستقلا : " ويجب أن تكون خاتمة الشعر تدل على مقتضاه ، فتدل على ما فرغ منه كما في الخطابة "(2) . ولم يكن الأمر مغايرا لدى ابن رشد : " قال : ويجب أن تكون خواتم الاشعار والقصائد تدل باجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التى وقع المدح بها ، كالحال في خواتم الخطب "(3) .

ولم ينس الفلاسفة اكمال الحلقة بالتعرض الى التصدير أو بداية القصيدة أو كما عرف عند النقاد ببراعة الاستهلال ، وما ينبغي أن يكون عليه . ولأن المسألة يفرضها النظر الى القصيدة من وجهة وظيفية أساسا ، أي ما ينبغي أن تكون عليه لتجد قبولا لدى المستمع ، كان لابد من تحسين المبادئ أو المطالع ليؤدى ذلك الى استعطاف الاسماع واستحالتها الى القول : " ومما يستحق فاعله الهوان أن يكون التصدير بالأمور الصعبة على النفوس الكريهة السموع ، و لاسيما اذا تأمل

---

1) المرجع السابق . ص : 70 .

2) ابن سينا . فن الشعر . ص : 188 - 189 .

3) ابن رشد . كتاب الشعر . ص : 221 .

السامعون أو تفقدوا ما يكون من ذلك ... ومن هذا النوع الذي ذكر تستقبح بداءآت كثير من الاشعار مثل استقباح عبد الملك بن مروان لاستفتاح جرير :

أتصحو بل فؤادك غير صاح

ومثل الاستقباح استفتاح أبي الطيب :

أوه بديل من قولتي واها

وقوله : كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وهذا كثير في آشعار العرب وخطبها ".(1)

ولذلك عيبت هذه المطالع أو البدايات واستقبحت لانها تصدم الاسماع بما لا يليق ، وقد تبعث فيها تشاؤما أو تفسد عليها لذة التطريب الناتجة من سماع الاشعار ، خاصة اذا كان المقام - كما فصل النقاد - مجلس خليفة أو امير .

ولقد جمع النقاد العرب هذه الوقفات الثلاث الاستهلال ، وحسن الختام وبينهما تحسين التخلص ، وفصلوا القول فيها ، ليكمل للقصيدة حسنها وتتوفر لها أغلب الشروط المؤدية الى استجابة المستمع لطبيعة القول فيها فالشاعر " الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور ، وتستميلهم الى الاصغاء"(2) .

وأخيرا يمكننا أن نجمع العناصر الفكرية التي تشكل رأي الفلاسفة في مسألة وحدة القصيدة في ثلاثة مبادئ : يتلخص أولها في الدعوة الى تنقية الغرض من كل الشوائب التي لا تخدم معانيه الاساسية ، بحيث تتأسس وحدته من خلال تكريسه لخدمة فكرة واحدة ، لا يمنع طبعا أن تتفرع الى معان جزئية ، وقد يؤدي هذا الفهم الى اعتبار القصيدة خالصة في الحديث عن غرض واحد ، علما بأن حديث الفلاسفة في المسألة ينقصه القطع والاقرار بذلك . وثاني المبادئ : اعتماد

---

1) ابن رشد . تلخيص الخطابة . ص : 644 - 645 .
2) علي . الوساطة . ص : 48 .

الترتيب المتسلسل في صوغ الافكار بحيث تتكامل المعاني عبر هذا الترتيب الذي يؤدي بتراخي عنصر من عناصره الى الاخلال بالوحدة . ثالثا : يعتمد في بناء القصيدة توزيعها وفق المراحل الثلاث السابقة مما يستوجب قبول بنائها المتعدد ، بحيث تتشكل وحدتها العامة انطلاقا من البداية فالوسط ثم الخاتمة ومن هنا تبدو الوحدة في التنوّع ، وهذا ان أدى الى اعتبار الوحدة في القصيدة وحدة فكرة ، يؤدي أيضا الى اعتبارها وحدات متنوعة يشكل مجموعها القصيدة ويبدو أن هذا هو المدخل الذي قرأبه حازم موقف الفلاسفة من الوحدة ، فأكد على ضرورة الترتيب ، ودعا الى وحدة الغرض ، ثم رأى في تنوع أغراض القصيدة دلائل الجودة والقدرة . ويبدو أن عمله يشكل أحسن استثمار لما دعا اليه الفلاسفة .

- 3 -

وحازم يواجه قصيدة مركبة من أغراض عدة ، يفترض فيها أن تحقق وحدة على مستواها الكلي ، ولا مفر من اعتماد تعدد الاغراض ووحدة البيت في احداث تصور للوحدة . ويكون منطلقة التناسق والانسجام في القول ، بحيث يظل اعتماد احداث اشكال التناسب بين عناصر القول الشعري أساسا في بحث الوحدة . فالانسجام والتناسب في المسموعات يعني تحقيق شروط الاستجابة للقول . وثراء القصيدة وتنوع عناصرها لابد أن ينتظم وفق وحدة الفكرة المؤسسة لوحدة الغرض التي يعتمد في رصدها ترتيب أجزائها المعنوية .

وليس من المستبعد أن يكون الحاح الفلاسفة على وحدة الغرض ، مع الاحتفاظ

بالمراحل الثلاث : المبدأ والوسط والنهاية هي التي بررت لحازم تفضيل القصائد متنوعة الاغراض أو التي يمهد فيها للغرض الاوسط أو الاساسي بمدخل . وهذا التنوع بقدر ما يوفر ضمان استجابة المستمع نظرا لتنوع المواقف والانتقالات في القصيدة يوفر الابقاء على الموجود والتخلص من الجرح الذي ربما يحدثه تزاحم الاغراض في القصيدة الواحدة ، خاصة أن تجربة الشعراء المحدثين في دمج عناصر القصيدة واجادة التخلص والانتقال بين الاغراض قد تحقق لمثل حازم أرضاء للميدأين : الوحدة ، وتعدد الاغراض : " قد تقول ان مفهوم حازم للوحدة الشعرية متصل بمفهوم الوحدة عند أرسطو في كتابه فن الشعر على نحو ما قدمه فلاسفه من أمثال ابن سينا وابن رشد ، وعلى نحو ما حاول تطبيقه نقاد من أمثال ابن طباطبا والحاتمي : ولكن حازما يتجاوز اجتهادات السابقين عليه الى محاولة تطبيق مفهوم الوحدة الارسطية على نماذج من الشعر العربي ، وبالتالي محاولة التوفيق بين الفكرة الارسطية والشكل التقليدي ، الذي ينتقل فيه الشاعر من موضوع الى آخر داخل القصيدة الواحدة . ويبدو أن الذي ساعده على ذلك هو أن القصيدة العربية كانت قد تطورت عند الشعراء المحدثين الى نوع من ترابط الاجزاء ، ألمع اليه حازم عندما أشار الى أن " شعر المحدثين أحسن مأخذا في التخلص والاستطراد من القدماء " ولذلك وجد حازم مجالا لتطبيق مفهوم الوحدة على قصائد هؤلاء الشعراء ، وبخاصة المتنبي "(1) . والحق انه اذا كان حازم قد تجاوز اجتهادات السابقين في التفريع والتفصيل ، فاننا نزعم أنه لم يصل الى تطبيق مفهوم الوحدة الارسطية على نماذج من الشعر العربي لأن هذا قد يوحي بأنه أدرك طبيعة الوحدة الارسطية المؤسسة على رصد الفعل التراجيدي ومراحل نموه ، ونقل ذلك الى الشعر العربي حسب ما تسمح به طبيعته ، عن طريق الفلاسفة ، ولقد رأينا أن الفلاسفة أنفسهم لم يدركوا طبيعة الوحدة الارسطية

---

1) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص : 470 .

وظلوا أمناء لطبيعة القصيدة العربية ، وان ركزوا على عنصري الترتيب والوحدة في الغرض ، أما اذا اعتبرنا هذا التركيز على العنصرين السابقين نوعا من فهم للوحدة تسرب الى الفلاسفة عن طريق قراءتهم لأرسطو ، استغله حازم في تدقيق فهم الوحدة في القصيدة العربية وبالتالي تبرير ثرائها من الاغراض ، فجائز ذلك ، لكن هذا يدعونا الى تقرير حقيقة : وهي أن الفلاسفة سبقوا حازما الى محاولة التطبيق هذه حسب ما أداه مفهومهم للوحدة .

وانطلاقا من فكرة الانسجام والتناسب والائتلاف بحث حازم في استواء النظم باعتباره الهيأة المشكلة للقصيدة بكامل عناصرها من خلال تحسين التأليف والتركيب للعناصر كاملة فاقرار حازم باستواء القصيدة كاملة ووحدة عناصرها لم يمنعه من النظر اليها عبر تنوع الاغراض أو الأقسام . وكل غرض أو قسم تشكيل منتظم من فصول ترتب وفق قانون يشرحه بعد . وكل فصل يكونه بيتان أو أكثر تخضع للترتيب نفسه ، وأخيرا تبدو وحدة البيت في انسجام مصراعيه ومواده جملة . فالبحث في وحدة القصيدة يتم عبر تسلسل التفكير الوحدوي من وحدات أكبر الى وحدات أصغر ، أو العكس عبر تصور الوحدة في أصغر جزء وهو البيت ثم وحدة الفصل ، فالغرض أو القسم الذي هو تركيب من فصول والقصيدة ، طبعا ، هي مجموعة أغراض . ومن هنا يضع حازم هذا المدخل لتوضيح وحدة القصيدة المتأتية من وحدة الفصول وائتلافها كوحدة العبارات الناتجة من انسجام الكلم المؤلفة من حروف : " اعلم أن الأبيات بالنسبة الى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف ، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف ، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ ، فكما أن الحروف اذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها اذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك . وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الالفاظ الحسان اذا كان تأليفها

منها على ما يجب ".(1) فمقابلة القصيدة بالعبارة ، وفصول القصيدة بكلمات العبارة ، وأبيات الفصل بحروف الكلم ، تصور للوحدة في القصيدة على غرار الوحدة في العبارة الواحدة ، التي يتحقق انسجامها عبر ائتلاف وحداتها الكبيرة أي الألفاظ ، وائتلاف وحدات الألفاظ أي الحروف . واذا كانت فكرة الوحدة على مستوى العبارة ربما تأخذ ببعد الفصاحة في المفرد ، عبر انسجام أصوات اللفظة الواحدة وتألفها ، فانها لا تبعد عن فكرة النظم الجرجانية التي ترى الوحدة في انسجام وارتباط وحدات العبارة أو الجملة ، الموزعة وفق معاني النحو بحيث لا يمكن تصوّر وضع أليق لوحدة من الوحدات من الوضع الذي تحتله ، دون اقرار بتغيير طبيعة المعنى الحاصل من اعادة توزيع الوحدات ويبدو أن حازما مدرك لفكرة النظم ويستلهمها في بحث الوحدة في القصيدة فالأمر غير مستبعد ، خاصة أنه يستعمل النظم كاصطلاح وان كان شاملا لكل وحدات القصيدة : الابيات ، والفصول ، والاغراض ، الا أن القضية تبدو مضخمة فقط فكأن الدائرة تكبر في التصور بينما الأساس واحد . واذا كان هذا حقا فسيظل فضل حازم في الامتداد بفكرة النظم الى أفق أشمل من الجملة كما كانت عند عبد القاهر اتشمل القصيدة كلها .

وانطلاقا مما سبق يرتبط تصور حازم للوحدة عبر تحقيقها في مستويات القصيدة المختلفة ، أي تصورها عبر الفصل الواحد وكيفية انسجام أبياته ، وتصورها عبر الانتقال من فصل الى آخر وأئتلاف الفصول في ذلك ، وتحديدها من خلال المواد الأساسية المشكلة للقصيدة أو للفصول جملة . ولم يجد حازم بدا من اعتماد التقنين لذلك ، فيؤسس تصوره للوحدة عبر سنّ مبادئ أو قوانين أربعة تؤدي مراعاتها الى تحقيق الوحدة في القصيدة : " فأما القانون الأول فهو استجادة

---

1) حازم القرطاجني . المنهاج . ص : 287 .

مواد الفصول وانتقاء جوهرها ،فيجب أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الابيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر . والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب . وينبغي أن يكون نمط نظم الفصل مناسبا للغرض . فتعتمد فيه الجزالة في الفخر مثلا والعذوبة في النسيب ،وأن تكون الفصول معتدلة المقادير بين الطول والقصر ..."(1) ،فالقانون الأول يغطي الوحدات الأساسية في القصيدة الى الوحدات الأكبر ،فعبر انتقاء المواد الأولى المؤسسة للفصول واحداث الانسجام في هذا الانتقاء بحيث يقع ائتلافها على مستوى المسموع والمفهوم ،أي اللفظ والمعنى ،ثم تشكل كل مجموعة أبيات فصلا واحدا يجمعها خيط الوحدة المعنوية المكونة لهذا الفصل الواحد ،الذي يمثل بدوره حلقة في عرض ،هذا الغرض الواحد الذي يستوجب الملاءمة بين طبيعته العذبة أو الجزلة أو غيرها والفصول التي تشكله . فهذا الانسجام المتكرر في كل مرحلة من ابسط وحدة وهي البيت عبر انسجام عناصره اللفظية والمعنوية الى الغرض من خلال ائتلاف فصوله وانسجامها وتناسبها ، يحقق انضج واتم تصوّر للوحدة في القصيدة العربية مع الابقاء على تنوع أغراضها . فانسجام الأبيات في الفصل الواحد ،وانسجام الفصول في الغرض الواحد ، وانسجام الاغراض في القصيدة الواحدة ستحقق وحدة شاملة مكونة من وحدات أصغر فكأن المسألة دائرة كبيرة في داخلها دوائر كثيرة تصغر وتصغر الى المركز :" فأما القانون الثاني وهو ترتيب بعض الفصول الى بعض ،فيجب أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام . ويكون مع ذلك متأتيا فيه حسن العبارة اللائقة بالمبدأ . ويتلوه الاهم فالاهم الى أن تتصوّر التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو الى تقديم غير الاهم على الاهم . فهناك يترك القانون الأصلي

1) المرجع السابق . ص : 288 .

في الترتيب . وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس "(1) . وهنا يبدو استلهام لفكرة الترتيب التي دعا اليها الفلاسفة بحيث يعتمد في توزيع الفصول في القصيدة ترتيبها وفق الغرض المقصود الملائم طبعا للنفس المستمعة . فتسلسل الفصول ليس اعتباطا ، وبما أن المسألة لا تخضع لوحدة حدث تام الى نهاية مبرره ، وليست تصورا لوحدة عضوية يتحكم فيها خيط شعوري ينتظم العناصر الفكرية والصورية والايقاعية في القصيدة ويوفر الوحدة العضوية ، فان ركيزة حازم في التدليل على أسباب اعتماد التسلسل والترتيب هو طبيعة المعنى أو الغرض المقصود ، مع اعتبار طبيعة النفس المستمعة التي لا تفضل الهجوم على الموضوع مباشرة ، ومن هنا رأى أن البدء بالفصول القصار أفضل لتتدرج النفس من الابسط الى الاعقد فتقديم فصل أو تأخيره . تبرره طبيعة المعنى أو الغرض ، وبما أن المعنى العام أو الفكرة الشاملة تستحيل أفكارا جزئية ومعاني فرعية فمحاكاتها كاملة يعني التدرج في الرّصد من أبسط المعاني أو أوائل المعاني الى أواسطها فنها ياتها ، ويعتمد في توزيع وترتيب الفصول مستوى المعنى المحاكى في الفصل بالنسبة للفكرة العامة .

ونرى نفس الاحكام في تصور أئتلاف أبيات الفصل الواحد ، بحيث يقدم منها ما يعتبر مبدأ الفصل ، ومع تقديمه لكونه مبدأ الفصل الا أنه ينبغي أن تربطه بالبيت السابق علاقة ما ، لكي يتم الانسجام للفصول كاملة ولا يحدث الانتقال من فصل الى آخر فجوة بينهما : " فأما القانون الثالث في تأليف بعض بيوت الفصل الى بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ، وان تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس ، على أن كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الاشرف ليكون خاتمة الفصل . فأما من يردف الاقوال الشعرية بالخطابية

---

1) المرجع السابق . ص : 289 .

فان الأحسن له أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الاقناع ،ويحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ الفصل.. ويشترط في المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت معكون أوله مبدأ كلام ومصدرا بكلمة لها معنى ابتدائي أن يكون لمعنى البيت علقة بما قبله ونسبة اليه،"(1) ومع ذلك يجب أن تترى أبيات الفصل الواحد ويتلو بعضها بعضا وفق أنواع التتالي ،بحيث يتلو البيت الثاني ،رأس الفصل حسب جهة من جهات التقابل وقد يكون مقضيا له :" مثل أن يكون مسببا عنه ،أو تفسيرا له ،أو محاكي بعض ما فيه ببعض ما في الآخر ،أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيئ بعد شيئ آخر . وكذلك الحكم في ما يتلى به الثاني والثالث الى آخر الفصل"(2).

وبعد أن استعرض حازم الشروط التي ينبغي أن تتوفر في ترتيب الفصول وتقديم بعضها على الاخر ،وبحث أبيات الفصل الواحد ،بقي عليه تحديد أشكال الانتقالات بين فصل وآخر ،لكي يتم للقصيدة شكلها المتلاحم . وطبيعة الانتقال من فصل الى آخر وشروطها خطوة أعلى في استكمال تحديد الوحدة ،التي ينبغي أن تمر عبر تلاحم الفصول باعتبار كل فصل يشكل حلقة في الفرض الواحد :
" فأما القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض فالتأليف في ذلك على أربعة أضرب :

1 - ضرب متصل العبارة والفرض .

2 - وضرب متصل العبارة دون الفرض .

3 - وضرب متصل الفرض دون العبارة .

4 - وضرب منفصل الفرض والعبارة ."(3) . وبعد أن قلّب أوجه الانتقال تخلص الى تفضيل الضرب الثالث ،المتصل الفرض المنفصل العبارة ويعرفه بقوله : " وأما المتصل الفرض المنفصل العبارة فهو الذي يكون أول الفصل فيه رأس الكلام،

---

1) المرجع السابق . ص : 289 .

2) المرجع السابق . ص : 290 .

3) المرجع السابق . ص : 290 .

ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى ... وهذا الضرب على كل حال أفضل الضروب الأربعة "(1). فاتصال الفصول الذي يحققه ارتباط معنى رأس الفصل بما سبقه أفضل من الارتباط الذي يتم بالتحام العبارة والمعنى لأنه يشعر باستمرار الفصل ولا يحدث انتقالا سيتسبب عنه طرب ولذة في النفس. وأسوأ منهما المتصل العبارة المنفصل الغرض في حين يبقى النوع الرابع أسوأ الأنواع لأنه مشتت الأوجه كما يرى حازم، حيث يبدو الفصل كالمستقل عن غيره لا يجمعه به علاقة أو تربط بينهما مناسبة.

ولم يبق لحازم بعد أن بحث أنماط الالتحام بين أبيات الفصل الواحد، وفصول الغرض الواحد، واشكال الترتيبات المعتمدة بينهما، واعتدال الفصول لم يبق له إلا التعرض لاشكال الانتقالات بين الأغراض باعتبارها المرحلة الأخيرة في الوحدة القائمة على الترتيب والائتلاف، المؤسسة على طبيعة التكوين المعنوي للفكرة، الملائمة للطبيعة البشرية التي تستوحش الاستمرار على نمط واحد، وتستطيب وتستلذ التجديد والانتقال من غرض الى آخر نظرا لما فطرت عليه من الولع بألوان الكلام والافتتان بأشكاله. وطبيعة الانتقال بين الأغراض تشبه الانتقال بين الفصول، الذي يتم عبر التمهيد والتدرج والوصل: "فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض الى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرقي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الاغراض المتباينة التقاء محكما، فلا يختل تسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام، فان النفوس والمسامع اذا كانت متدرجة من فنّ من الكلام الى فنّ مشابه له، ومتنقلة من معنى الى معنى مناسب له، ثم أنتقل بها من فنّ الى فنّ مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه، وكانت

---

1) المرجع السابق . ص : 291 .

بمنزلة المستمرّعلى طريق سهل ، بينا هو يسير فيه عفوا اذ تعرض له، في طريقه ما ينقله من سهولة المسلك الى حزونته ومن لينه الى خشونته . وكذلك النفوس والاسماع اذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك ، فانها تستصعبه ولا تستسهله ، ونجد نبوة ما في أنتقالها اليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام "(1). اذن فتنوع الاغراض في القصيدة لا يمنع تحقيق الوحدة عبر التمهيد والتدرج في الانتقال من غرض الى آخر باذابة الاطراف في بعضها واحداث ألوان من اللحمة بينها حتى يتم الانتقال المتدرج الذي لا يفاجئ النفس . ويبدو واضحا أن هذه الوحدة ليست داخلية تتشكل في نمو المعاني وارتباطها ببعضها وتتاليها وفق نوع من التكامل ليؤدي تمامها الى كمال الفكرة المرصودة ، بل هي وحدة يربط بين حلقاتها خيط ظاهري شكلي ، تقرّ التنوع وتدعو الى الوحدة عبر وصل الحلقات خارجيا بخيط خفي يلحم نهاية الفرض الاول بالذي يليه حتى يتم الانتقال في يسر . فهي وحدة التسلسل كما أطلق عليها ، تتطلب الترتيب في أبيات الفصل الواحد ، وربط فصول الفرض الواحد عبر ترتيبها المتواصل في موازاة الفكرة بجزئياتها المتعددة حتى لا يمكن أن يقدم من الابيات أو الفصول الا ما ينبغي أن يقدم مراعاة للفكرة ولطبيعة النفس ، وحتى تحدث وحدة عميقة في الفرض الواحد تشبه ما دعا اليه الفلاسفة من وحدة الفرض . ويبدو أن حديثهم عن البداية والوسط والنهاية ، مع التأكيد على وحدة الفرض هو الذي يبرر لحازم الدعوة الى تنوع أغراض القصيدة ، مع تحقيق الوحدة في كل غرض . وليس من المستبعد أن يكون فهمه لمستويات الوحدة المتعددة في القصيدة ككل عبر المراحل الثلاث ، وفي كل غرض على حدة هي التي دفعته الى تقصّي وحدات أصغر تتجسد في كل فصل بل في كل بيت .

---

1) المرجع السابق . ص : 318 - 319 .

واذا كان حازم يجد في حديث الفلاسفة سندا في اقرار المراحل في القصيدة الواحدة أي تعدد الاغراض ،بما يدعم ذلك من فطرة النفس على الافتنان بالتنوع يصبح منطقيا أن يحبذ القصائد المركبة كما يقول :" والقصائد منها بسيطة الاغراض ومنها مركبة . والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا . والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومدح . وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في انحاء الكلام وأنواع القصائد ."(1)

واذا كان رأي حازم وهواه مع الوحدة الحاصلة من تنوع الاغراض أو وحدة " التسلسل " كان لزاما عليه أن يكمل تصوره بتحديد الطبيعة التي ينبغي أن تكون عليها الوقفات الثلاث ؛ المبادئ ،فالتخلص والخروج ، وأخيرا الخواتم، كما فعل الفلاسفة تماما ،وفعل النقاد :" ويجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم ،دالة على غرض الكلام ،وجيزة . . . ويجب ان يكون التخلص لطيفا ،والخروج الى المدح بديعا . . . فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارّة فيما قصد به التهاني والمديح ،وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء . وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه "(2). وقد يؤكد على الأثر من وقفة في مثل قوله :" فأما ما يجب العناية بالتألف فيه على الوجه المختار فتحسين المبدأ والتخلص "(3).

وبعد أن استكملنا تصوّر طبيعة الوحدة لدى حازم ،فانها تبدو لنا وحدة تقليدية تعتمد الترتيب والتسلسل في وصل الاغراض بعلاقة خارجية تتلخص في اجادة الخروج والتخلص . واذا كان للفلاسفة دور في ترسيخ هذا المفهوم للوحدة الآخذ بطبيعة التكوين المتنوع للقصيدة العربية ،فان هذا ربما يعود

---

1) المرجع السابق . ص : 303 .
2) المرجع السابق . ص : 305 - 306 .
3) المرجع السابق . ص : 306 .

الى تأكيدهم على وحدة الفرض والابقاء في ان على تنوع الاغراض في القصيدة الواحدة ،واذا كان هذا يطمئن حازما نظرا لتفاخره بأن مصادره في وضع المنهاج ،الاصول البلاغية الكلية المؤسسة على المنطق ،فانه يقطع بأن تصوّر الفلاسفة للوحدة لم يغادر دائرة النقد العربي عموما وان أوحى تأكيدهم على ضرورة خلوص القصيدة للغرض الواحد أحيانا ما يؤدي الى الوحدة الموضوعية، لكن أفسدوا ذلك بتكرارهم ضرورة اعتماد المراحل الثلاث .

ويبدو لنا أن أحسن وصف لطبيعة الوحدة لدى حازم هو ما وضعه الدكتور جابر عصفور : " ان الوحدة عنده ،ولئن كانت مركبة ،ليست وحدة التكامل بالمعنى الذي يقرن بين وحدة القصيدة ووحدة الكائن ،فلا يسلم عنصر من العناصر خارج علاقات المجموع المتكامل . وليست الوحدة عنده - أيضا - الوحدة العضوية التي تتألف ،في المفهوم الرومانتيكي ، من تدرج النمو الداخلي الحي ،بحيث تنمو القصيدة كما تنمو البذرة وتتصل في نموها اتصال أجزاء الكائن الحي وتتجاوب داخلها وحدة الرؤيا ووحدة العبقرية الشاعرة ،داخل بللورة الخيال السحرية ،وتحت وقدة انفعال فريد متوهج . الوحدة -عند حازم -هي " وحدة التسلسل " التقليدية التي يفضي فيها موضوع الى آخر ،أو يفضي فيها غرض الى آخر ،بملاقة شكلية هي " التخلص والاستطراد " ، بحيث تتركب القصيدة في النهاية - من أقسام أساسية ،يصل ما بينها تلطف في الانتقال من قسم الى قسم ،وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من " الفصول " ،تطول أو تقصر، لكنها تتسلسل في تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم ،ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالي ،حتى نصل الى الخاتمة . واذا كان القسم مساويا للغرض فان " الفصل " يساوي الفكرة الجزئية التي يقدمها بيتان أو أكثر "(1) .

---

1) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص : 456 - 457 .

والحق أن وصف وحدة حازم بوحدة التسلسل يعود الى الدكتور شكري عياد ،الذي فرق بين هذه الوحدة ووحدة التكامل لدى أرسطو التي تتنامى فصول الفعل فيها عبر الضرورة والاحتمال فيتكامل الفعل باستمرار مسار الحدث الى النهاية ،بحيث يصبح التلاحم فيها متكاملا وتاما : "أما حازم فلم يلتزم هذه الوحدة الدقيقة التي ترجع في تحليل أرسطو الى وحدة العمل المحاكي ، أو بعبارة أخرى الى وحدة القصة أو الخرافة ، " المقدة " كما يؤثر المحدثون أن يسموها ... ولكن الوحدة التي رسمها لم تكن "وحدة تكامل " كتلك التي رسمها أرسطو ،بل كانت وحدة تسلسل "(1) .

وكنا نود التعرض لتصور عبد القاهر الجرجاني للوحدة في مستوى الجملة، خاصة أن الدكتور شكري عياد يرى لها أصولا ترتد الى ابن سينا (2) ،الا ان الفصل يبحث في الوحدة على مستوى القصيدة مما قد يحيل عملية رصد الوحدة في رأي الجرجاني ومدى علاقاتها بالفلاسفة سلبا وايجابا نشازا في الفصل ،ومن هنا أرتأينا تجاوزها .

وتبقى بعد ذلك تجربة ابن طباطبا التي يمكن أن تعتبر من أنضج التجارب في بحث الوحدة ، فمع أنه وقدامة يمثلان البداية الحقة في التنظير للشعر العربي وتجاوز النقد الجزئي الذي لم يستطع الوثوب الى مجال التعميم وصلتهما بالفلسفة مؤكدة ،بالاضافة الى أن الفترة التي شهدت نضجهما (نهاية القرن الثالث وبداية الرابع) شهدت أيضا نضوج ورسوخ البحث الفلسفي في الثقافة العربية الاسلامية الا أن الطابع النظري " لعيار الشعر " المؤسس على ادراك الفلسفة والمحكوم بها جس البحث في طبيعة الشعر ووظيفته ووضع معيار أو عيار له يؤسس مبحث القيمة ،(3) لم يمنع أن يكون تصور ابن طباطبا للوحدة

---

1) د . شكري عياد . كتاب أرسطو طاليس في الشعر . ص : 274 - 275 .
2) المرجع السابق . ص : 271 - 272 .
3) ينظر / جابر عصفور مفهوم الشعر .

تصورا تقليديا يراها في القصيدة عبر تعدد الاغراض ، ويمثل التكامل في القصيدة تكامل التجاور لعناصر أو أجزاء ثابتة يحكمها أساس منطقي في وصل الابيات ثم الاغراض وصلا خارجيا وشكليا ، حتى يحدث انسجام في النسج واستواء في النظم . وقد يوحي كلام ابن طباطبا بتصوّر ناضج للوحدة وان لم يصل الى مستوى ادراك ذوبان وتلاحم عناصر القصيدة مجتمعة في الكل الا أنه ادراك شكل من الوحدة يجعل التواصل بين عناصرها أمرا محكما ودقيقا : " وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذا نقض تأليفها فان الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والامثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا على ما شرطناه في أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا كالاشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم ، لاتناقض في معانيها ، ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها "(1).

والحق أنه تصور للوحدة يكاد يصل الى مستوى اذابة عناصرها في بعضها حتى تبدو كسبيكة واحدة ، وتتنوّع هذه الوحدة على مستوى تواسق المعاني واستواء المبني وانسجام اللفظ ، حيث لا يقع اهتزاز أي مستوى من هذه المستويات، وانسجام هذه العناصر يهب القصيدة وحدة تجعلها كالكلمة الواحدة ، وهذه الوحدة تبررها الوظيفة الجمالية للشعر ، لأن الالتحام التام للعناصر الشكلية عبر متانة

1) ابن طباطبا . عيار الشعر . ص: 125 - 126 .

المبنى وخلو النسج من التكلف يرسخ وظيفة اللذة الحاصلة من التناغم الموسيقي لهذه العناصر . فاذا تعمقت بالطابع المنطقي الذي يحكم عناصر المعنى وخلت اذ ذلك من التناقض أو فساد التقسيم أو غير ذلك ،بات مؤكدا أن القصيدة ستاسر النفس وتضمن استجابة الحاسة الموسيقية والعقل معا . وقد لحظ ذلك المرزوقي أيضا في شرحه عمود الشعر ،يقول :" وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن ،الطبع واللسان ،فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله ،بل استمرا فيه واستسهلاه ،بلاملال ولا كلال ،فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت ،والبيت كالكلمة تسالمـا لأجزائه وتقارنا "(1)" وطبيعي أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت أو كالكلمة ،لأن هذه الوحدة عطية داخلية في بنية القصيدة مع تنوع العناصر وكثرتها وتشابكها . فوحدة القصيدة اذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها لا على التحام أبياتها والتئامها من النظم .(2)

وعطية الترتيب للأبيات الذي يحكمه المنطق ،والانتقال من معنى الى آخر الذي يتم عبر التخلص يقطع بأن الوحدة ليست داخلية ،بل هي حذق في الصفة يستطيع بواسطته الشاعر أن يلحم عناصر قصيدته خارجيا ،بدليل أن المرزوقي مع اصرارة على وحدة التلاحم الخارجية ،يؤكد على ضرورة استقلال كل بيت في القصيدة بنفسه ويعيب التضمين :" ومبنى " الشعر " على العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة ،وقواف يساق ما قبلها اليها مهيأة ،وعلى أن يتقدم كل بيت بنفسه غير مفتقر الى غيره الا ما يكون مضمنا بأخيه ،وهو عيب فيه " (3) ،لأن وحدة التسلسل هذه تفترض في كل بيت استقلالا في المعنى وارتباطا بسابقه ولا حقه في آن ،وهذا الارتباط الخارجي

1) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة . ص : 10 .
2) د . عز الدين اسماعيل . الأسس الجمالية .ص : 366 .
3) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة . ص : 18 .

يقاس بعدم تعثر الطبع والفكر في ابنيته ومعانيه ، واللسان في فصوله أثناء قراءة الشعر ، بحيث تظل اللذة الحاصلة من القراءة منسجمة ومعتدلة ، فاذا وقع نبو في المستوى اللفظي ، أو المستوى المعنوي حدث اهتزاز للوحدة ، وهذه الوحدة يمكنها أن تتحقق مع الابقاء على استقلال البيت بالمعنى ، لأنّ القصيدة لا يفترض فيها أن تكون عالما غنيّ العناصر محكوما بالتجربة الواحدة المتجسدة في اللحمة الرؤيوية والشعورية التي تذيب الكل لخدمة الشعور الواحد ، وبالتالي تتكاثف عناصر الايقاع والصورة والفكرة في خدمة غاية واحدة وكثيرا ما يبدو التناقض ظاهرا في عناصر الصور الشعرية أو في المعاني الأولى البارزة ، لكن يظل كل عنصر فعالا بالنسبة للكل ومنسجما مع الكل . ولذلك اذ يعود ابن طباطبا لتصور عملية الابداع الشعري وكيف تقوم على الصنعة ، يكاد يجهض حديثه في الوحدة ويكشف الوسيلة التي بها يوصل الشاعر بسلك خارجي بين أبياته : "فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظامه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فاذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه اليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وان اتفقت له قافية شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها الى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله ."(1)

---

1) ابن طباطبا . عيار الشعر . ص : 5 .

وتحديد مراحل عملية الابداع بهذا الشكل يقطع بمفهوم الصنعة المؤسس على الادراك العقلي لعلاقات التناسب بين العناصر في القصيدة : فطبيعة البناء التي تمر عبر الاختيار المحدد لكل عنصر من عناصر المادة والصورة يفترض جمعها وسبكها في وحدة من الخارج كالطلاء الذي يحاول أن يهب عناصر متنوعة وحدة اللون ، ولذلك تسدّ الثغرات بين المقاطع المشتتة بأبيات تكون كالسلك الجامع لها ، والوحدة التي تنتظم القصيدة داخليا لا تفترض اكمالها بواسطة حلقات تجمع الشتات ، لانها وحدة تنمو داخل القصيدة كالبذرة وتتكامل بالعناصر الايقاعية والصورية والفكرية الى النهاية : ومن هنا لا يستطيع الشاعر أن يجزم مسبقا بطبيعة الوزن الملائم لقصيدته أونوعالفظلانّ القصيدة تولد ككل في انسجام بين عناصرها . فالوحدة في القصيدة الحديثة ليست وحدة موضوع فحسب بل هي وحدة عضوية أساسا ، خلاف تصور ابن طباطبا التقليدي الذي لا يمتنع عنده أن تتعدد أغراض القصيدة ويظل الجامع بينها سلك التخلص والخروج : " يفهم ابن طباطبا مبدأ الوحدة على أنه تناسب بين عناصر ثابتة تتجانس معا ، في القصيدة - تجانس حبات العقد ، فتنتظم المقاطع انتظاما خارجيا بأبيات تكون " سلكا جامعا " لما تشتت من القصيدة ، قد يكون للوحدة - بهذا الفهم - تدرج ، لكنه التدرج الشكلي ، الذي يتخلص فيه الشاعر من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ، ومن الشكوى الى الاستماحة ، وهكذا دواليك حتى تنتهي القصيدة ، ويصل الشاعر بين مقاطعها وصلا خارجيا قد يتصل المعنى فيه بما قبله ، لكنه اتصال التجاور وليس اتصال التواصل أو التفاعل أو التجارب . ولذلك يظل مبدأ الوحدة مبدأ منطقيا قد يرضي الفهم الثاقب ، لكنه يظل أسير عناصر ثابتة لا سبيل الى التفاعل بينها "(1) . فالتدرّج في أغراض القصيدة يشكل وحدة بناء لعناصر ثابتة تظل محتفظة باستقلالها

---

1) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص : 99 .

في الكل يتيح التدرج نوعا من الوصل بينها ولكن لا يحيلها كلا واحدا يفقد فيها كل عنصر وجوده الفعال الا بالنسبة الى الكل : " ومن هنا يتضح أن القصيدة قد تتعدد موضوعاتها ، وأن الوحدة فيها قد تكون وحدة بناء وحسب ، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج واقامة العلاقات بين الاجزاء . والصورة الصناعية لا تفارق خيال ابن طباطبا في عمل الشعر "(1).

ومع كل ذلك استطاع ابن طباطبا أن يؤسس تصورا ناضجا لمفهوم الوحدة في التراث ، شكل مصدرا اعتمده حازم ، بالاضافة الى نظرية النظم والاصول المرتدة الى الفلاسفة - في وضع تصوره للوحدة . ويبدو أن نقادنا القدماء عاشوا اشكالا في بحث الوحدة أدى الى طرحه تكوين القصيدة ذاتها بتنوع أغراضها ووحدة البيت فيها . وكما جنى النقد في ذلك على الشعراء بعد أن دعا الى تكريس هذه القيم الفنية ، جنى الشعر أيضا على النقاد حيث ظل حبيس هذه القوانين ". ولو ثار الشعراء على المفهوم الراسخ للوحدة لربما كانوا يسببون في وضع تصور أكثر نضوجا وعمقا لها على مستوى النقد والتنظير . ولذلك يبدو أن بعض التجارب الشعرية التي حققت نوعا من الوحدة هي التي أملت على ابن طباطبا تصور لها ، ولو لم يجد نفسه مضطرا الى تمطيط هذا المفهوم ليستسيغ القصيدة الشائعة بأغراضها المتعددة لكان بذلك حريا أن يؤدي الى شكل من التلاحم في القصيدة قد يتجاوز حتى مستوى وحدة الموضوع . بدليل أن نموذج ابن طباطبا في تمثيل للوحدة " قول الاعشى فيما اقتصّه من خبر السموأل " ، وهي قصيدة يروي فيها الشاعر (الاعشى) قصة السموأل مع طالب دروع امرئ القيس ، واختيار ابن طباطبا لها يدل على ادراك للوحدة ناضج ، يتجاوز المفهوم المستخلص من القصيدة متعددة الاغراض ، فالقصيدة ترصد خبرا واحدا أي تقوم على قصة تنمو فيها عملية القصّ الى نهايتها المعروفة عبر السرد أو الحوار الذي

---

1) د . احسان عباس . تاريخ النقد الادبي عند العرب . ص : 138 .

دار بين الشخصيتين ، حوار يكشف نوعا من الصراع الدرامي يتجسد في الموقف المأساوي الذي وقع فيه السموأل بين عاطفته وواجبه تجاه الأمانة المودعة اليه. وليس من المستبعد أن يكون الخيط القصصي الذي ينتظم مراحل القصيدة هو الذي أوحى لابن طباطبا تصوره للوحدة . هذه الوحدة التي يتحقق فيها نوع من التواصل لا يحكمه الالتحام الخارجي بقدر ما ينتظمه خيط القصة النامي . ويبدو أن النقاد العرب يحسون بخصوصية التلاحم في القصيدة القصصية التي يبنى البيت فيها على البيت ، وهي بذلك تفترق عن النوع الأخرى الذي لابد فيه من الاستقلال البيت . فابن رشيق مع أنه يتطرف في الدعوة الى استقلال البيت ووحدته ، يستثني الشعر القصصي من هذه الخاصية فيقول : "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض ، وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله والى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، الا في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وماشاكلها فان بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد . . ." (1) فالشعر القصصي يفترض فيه نوع من التلاحم أعمق مما يكون في غيره . و ربما لو أثرى الشعراء الشعر العربي بتجارب متنوعة ومغايرة لماكان سائد لاحدثوا تغييرا في فهم الوحدة في القصيدة .

ومع كل ما سبق لا يستطيع المرء أن يزعم أن النقاد العرب ـ بما فيهم الفلاسفة الاسلاميون ـ من ابن طباطبا الى حازم استطاعوا أن يؤسسوا فهما للوحدة العضوية في القصيدة على غرار ما يسنده بعض الباحثين لابن طباطبا : " وكان ابن طباطبا تنبّه في دقة الى ما ردده ـ ولا يزال يردده ـ النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة ، بحيث تصبح عملا محكما احكاما ، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة ، ولا ممرات ولا خنادق تفصل بينها ، انما انتظام واتساق والحام ، حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد "(2) . ونحن نزعم أن الوحدة

---

1) ابن رشيق . العمدة ج 1 . ص : 261 ـ 262 .

2) د . شوقي ضيف . البلاغة تطور وتاريخ . ص : 127 .

المضوية بعيدة كل البعد عن هذا التصور ،فوحدة الانتظام والاتساق التي لا تفصل بينها أي خنادق تصور لنوع من الوحدة ،ولكن ليس الوحدة المضوية النامية من الداخل .

- 4 -

فمع أن بعض النقاد العرب استطاع أن يتصور نوعا من وحدة التكامل التي تقابل بين القصيدة وتكوين الكائن ،بحيث لا يتخيل بتر أي فصل ،أي عضو من أعضائه عن الكل الا ويلحق ذلك بالجسم عاهة .يقول:"قال الحاتمي : من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ،متصلا به ،غير منفصل منه ،فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ،فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ،وتعفي معالم جماله "(1) . وهذا الكلام يذكر بموقف اليونان من الوحدة ،ويشي بادراك لخصائص التكامل في القصيدة :"هاك شيئا أعتقد على الأقل أنك ستوافق عليه ، وهو أن كل حديث يجب أن يكون مكوّنا على شكل كائن حي ،له جسم خاص به بحيث لا تنقصه رأس ولا أقدام ،بل لابد له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق مع بعضهما ومع الكل "(2) . الا أن حديث اليونان النظري ينسجم مع النموذج العملي ،بحيث توفر للنظرية التطبيق السليم . بينما المسألة مغايرة عند العرب . ومعقول أن بتر حلقة في مسار الحدث التراجيدي ينقض الكل ،ولكن لا يحدث نفس الأمر لو بتر جزء النسيب من قصيدة مدح عربية ،بل ربما يخدم ذلك القصيدة ويهبها شكلا من الوحدة . ولذلك يبدو أن حديث النقاد على المستوى النظري - تماما كالفلاسفة - لم تسعفه ظروف التطبيق العملي بنموذج متكامل ، ولذلك تخلص النقاد من الاحراج بالدعوة الى التحام العناصر أو الاغراض ،وكأن الالتحام الظاهري يهب القصيدة وحدة الكائن . والحق أن الموقفين مختلفان .

1) ابن رشيق العمدة . جـ 2 . ص : 127 .
2) أفلاطون . فايدروس . ص : 103 .

ونحن لا نعيب النقد العربي القديم بشقيه التطبيقي والنظري خلوه من مفهوم للوحدة مماثل للفهم اليوناني أو الفهم الحديث ، لأن طبيعة التصور لوحدة القصيدة القصيدة فرضته طبيعة النص المستند عيه في تقنينها ، واذا خلا هذا النص - أو كاد - من الوحدة العضوية فلا يعقل أن تستنتج هذه منه . بالاضافة الى ذلك يبدو أن الشعر العربي قد توفر على نوع من الوحدة ، يبرر لها طبيعة التصور للابداع الشعري بما يرفده من خصائص شكلت الوزن أو البحر الشعري ، وحدود نقدية رسمت للصورة طبيعتها . وهكذا حدد الفهم لطبيعة الابداع ولوظيفة الصورة والايقاع خصائص الوحدة التي لا يفترض فيها وحدة النمو الداخلية المنتظمة للعناصر كلها ، ولذلك يبدو أنه : "من المفيد منهجيا أن نفترض في كل نص وحدة خاصة تربط بين أجزائه . لكن الملاحظ أن الوحدة التي نتمنى أن نجدها في النصوص القديمة نستوردها في الغالب من نماذج حديثة" (1) . واذا كان هذا حقا ، فحق أيضا أن الاقرار بأن بعض النقاد العرب أسس مفهوما للوحدة مماثلا للوحدة العضوية خطأ أيضا ، لأن فهم التصور العربي القديم للوحدة في القصيدة لا يستوجب وضعه في نفس مستوى التصور الحديث ، لكن هذا لا يمنع قراءته بالتصور الحديث لتحديد التباين ، علما أن هذا لا يؤدي الى أي شكل من أشكال الاستهانة والحط من القديم ، لأن لكل موقف مبرراته التاريخية والثقافية ولا نستطيع أن نطلب من نقادنا القدماء الخروج من جلودهم .

فمع أن الفلاسفة الاسلاميين حاولوا تقريب الفهم الأرسطي للوحدة من النقد العربي الا أنهم ظلوا - كما رأينا - بعيدين عن ادراكه الادراك العميق ، والسبب الحاسم في ذلك هو ارتكاز التصور الارسطي للوحدة على الفعل التراجيدي المتكامل ، في حين ظل التصور الفلسفي للقصيدة محكوما بطبيعة قصيدة المدح العربية ولم يسعف الفلاسفة استشهادهم بالقصص القرآني في موضع

---

1) عبد الفتاح كيليطو . الأدب والغرابة . ص: 42 .

الوظيفة الاستعانة به في رصد الفعل المنتظم للقصة . واذا أدركنا أن الفهم العربي للوحدة بعيد عن أن يكون مماثلا للوحدة في الفهم الحديث ،فوحدة: "القصيدة العضوية متأثرة - الى مدى بعيد - في ادراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو الى وحدة الملحمة والمسرحية ، ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ،ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ،وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور ،على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها ،ويؤدي بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر "(1)

واذا كانت الوحدة لدى أرسطو وحدة تكامل الفعل التواجيدي أو الملحمي ونموه الى نهايته المنطقية عبر تنامي حلقاته بواسطة الضرورة والاحتمال بحيث لا يباح ذكر شئ في التواجيديا الا اذا كان لذكره وظيفة والا أحدث نتوءا، فان الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة وحدة داخلية يؤسسها التلاحم الشعوري والرؤيوي لعناصر الايقاع والصورة بحيث تتآلف العناصر الاكثر تباعدا في وحدة نامية عبر تعاقب الاجزاء الى النهاية ،ولا مبرر سوى الشعور الخفي والرؤيا المنتظمة للكل حيث تصبح الصورة الجزئية عنصرا حيويا في الكل فبالاضافة الى ارتباط كل جزء بالآخر يظل ضروريا ارتباطه بالكل . وهكذا تتحدد خصائص الايقاع في القصيدة حسب طبيعة التجربة ، وينتفي الفهم الجزئي للصورة ،وتتجاوز هذه مستوى الصورة الحسية أو المحدودة الى الصورة التجسيمية أو الرمز ،وقد تتحدد وحدة القصيدة انطلاقا من انتظام عناصرها جملة تحت اسار هيكل صوري واحد قد يكون أسطورة أو خرافة أو قصة شعبية ما ينحو بها نحو الاسطورة . وهكذا تنمو أجزاء القصيدة الى النهاية

---

1) د . غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث . ص : 394 .

حسب تسلسل الفكرة الذاتية في الصورة ذات الدلالة على الأساس الشعوري المنتظم للكل : " وقد يكون للقصيدة عنصر قصصي تاريخي أو غير تاريخي ، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية. (1) .

واذا كان مثل التصور السابق للقصيدة لم يتحقق في الفهم العربي للشعر، فلا يعقل أن يحقق هذا الفهم تصورا لمفهوم الوحدة العضوية . ومع أن الفلاسفة الاسلاميين اقتربوا من فكرة الوحدة خاصة في تأكيدهم على وحدة الغرض وتهذيبه من كل ما لا يخدمه وضرورة اعتماد الترتيب المتنامي في رصد معانيه الا أن الفكرة لم تغادر اسار وحدة معاني الغرض دون أن يراعي التكامل بين عناصر القصيدة أفكارا وصورا وموسيقى . ولو أتيح للفلاسفة التحكم في الفعل المحاكى لحققوا فهما للوحدة على غرار ما لليونان .

خـاتمـــة

يمكننا بعد هذه الرحلة في تصور الفلاسفة لحقيقة الشعر ماهية ووظيفة وأداة أن نزعم أن هذا التصور ظل محكوما بأصول عربية راسخة في الفهم العربي للشعر وان صيغ في بناء نظري متكامل ارتقى الى مستوى دراسات فلاسفة الفن والجمال .

فلقد ظل الفلاسفة أسيري الفهم العربي للشعر ، والحق أنه يمكن أن نلتمس لموقفهم هذا أكثر من عذر خاصة اذا أدركنا أن مفاتيح قراءة آراء أرسطو لا بد أن تمر عبر الأجناس الموضوعية كالتراجيديا والملحمة المفقودة في الشعر العربي . واذ تعذر على الفلاسفة الاستفادة من آراء أرسطو في الشعر بشكل واسع الا أن هذا لم يمنع أن يغترفوا بشكل عميق من فلسفته في تحديد فهمهم للشعر . الا أن كل ذلك لا يعني أنهم أسسوا فهمهم هذا على غرار ما لليونان .

واذ ظل الفلاسفة الاسلاميون أمناء لخصائص الثقافة العربية الاسلامية التي اليها ينتمون ، في بحثهم الشعر، ظل الهاجس الذي بواسطته فهموا الشعر هاجس الوظيفة أو الغاية من هذه الفعالية البشرية المتمايزة من غيرها من ألوان النشاط المعرفي الاخرى . واذا كان المتطور الوظيفي هو الذي يتحكم في تصور الشعر أصبح مقبولا أن يستند الفلاسفة في صياغة تحديد الشعر انطلاقا من مفهوم " التخييل " الذي يكشف من أول وهلة عن مهمة الشعر الذي يستهدف ايقاع التخييلات في أذهان المتلقين . وطبيعة المقدمات التخييلية هذه التي تهب الاقوال الشعرية تمايزها من غيرها من المقدمات جعلت منهج تحديد خواص الشعر يمر عبر المنطق ، ذلك أنه اذا كان البرهان يوقع يقينا والجدل ظنا والسفسطة مخالطة والخطابة اقناعا فالشعر يوقع التخييل . ومن هنا يحصل الشعر تمايزه من غيره من ألوان الخطاب الاخرى انطلاقا من خاصية التخييل هذه ، لان الشعر اذ يهدف الى اعادة بناء أقواله المؤسسة على المحاكاة في ذهن المتلقي ليوعز بوقفه أو سلوك لا يشترط في مقدماته تصديقا وان كان هذا لا يمنع أن تكون صادقة بقدر ما يشترط فيها التخييل لانها خطاب موجه الى المخيلة أساسا ، وهنا يبدو الشق السيكولوجي الذي تأسس من خلاله المصطلح ،

لان المخيلة قوة وسط بين الحس والعقل تتلقى الخطاب الشعري وتعيد بناءه في الخيال في شكل صور نظرا لمرونتها وقابليتها على استعادة الصورة وبنائها وكما أن التخييل يوحي بمخيلة المتلقي يكشف عن الاساس الابداعي أيضا انطلاقا من مخيلة المبدع .

وبالاضافة الى ماسبق يشكل التخييل وسيلة " بلاغية وشعرية " في ايصال الخطاب المعرفي للجمهور الذي يعجز عن ادراك سبل المنطق الاخرى ، ومن هنا يوفر التخييل لأولئك وسيلة تحقيق المعرفة بأبسط طريق يعرفونه وهو الاستناد على المخيلة في الفهم لان أغلب الناس - كما يرى الفلاسفة - يستندون في سلوكاتهم ومواقفهم على ماتمليه المخيلة عليهم من مواقف ، فلا يوجد أفضل من الاعتماد على التخييل في تحقيق هذا الهدف . فالقرآن نفسه توسل بالصورة والتمثيل في ايصال خطابه للجميع باعتباره شريعة موجهة للعالمين .

ومصطلح التخييل الذي يكاد يحدد ماهية الشعر لدى الفلاسفة لا يلغي المحاكاة بقدر ما يشكلان مستويين متتاليين في تحديد ماهية الشعر فالمحاكاة تكشف ثنائية الموضوع المحاكى في الواقع وما يستحيل اليه في الفن . والتخييل يعني ايقاع هذه الصورة المحاكاة في الذهن . وان كان لا يمتنع عند الفلاسفة - أحيانا - أن يجمع المصطلحان في دلالة واحدة .

واذا كان هاجس الغاية من الشعر هو المطور الذي درس به الفلاسفة الشعر ، فقد أدى ذلك الى اشتراط عدم تزييف الحقيقة المنقولة شعرا أو تحريفها لكي يؤتى الخطاب أكبر فرص النجاح في التأثير في المستمع . وهذه الحقيقة اذ توحي بالمضمون أو الفكرة أو الشيء موضوع المحاكاة تفترض تحديد الموقف في ثنائية المادة والصورة ، أو الشكل والمضمون . وكما أن مفهوم التخييل فرض قراءة الشعر بالمنطق تسربت فكرة المادة والصورة الى الفلاسفة في درس الشعر من الفلسفة الاولى وعليه فحقيقة كل شيء تتجسد في صورته مقابل مادته التي تظل وجودا بالقوة ، فاذا انطلقت اليها الصورة صارت جسما أو كائنا . واذا كانت وسائل الصورة تتجسد في المحاكاة والوزن ، واللحن أحيانا فان المادة يوجد بها المحتوى الذي يشترط فيه أن

يكون أخلاقا وأفعالا تجسي في العادات . وقد يكون أزمنة كما هو الحال في الشعر القصصي ، الا أن الغالب على التصور الفلسفي هو ضرورة توفر الاخلاق في مضمون الشعر . وهنا يكمن الاختلاف الحاسم بين الفلاسفة والنقاد العرب ويستتبعه الاختلاف في فهم الغاية من الشعر .

فلم تختزل وظيفة الشعر لدى الفلاسفة في حدود التعجيب واللذة رغم أنهم يركزون على خواص الشعر الجمالية ويؤكدون أن الذي يميز الشعر عن غيره هو خواص الجمال هذه لان وظيفة الشعر في رأيهم تتجاوز مستوى الامتاع الى الفائدة . واذا كانت وظيفة الامتاع تحددها قيم الشعر الجمالية المرتدة الى وسائل المحاكاة فان وظيفة النفع يحققها مضمون الشعر الاخلاقي الذي ينبغي أن يكون فضائل وأفعالا نبيلة . فالشعر يحمل خطابا جادا يهدف الى الدعوة الاخلاقية أساسا ، ومن هنا قرأ الفلاسفة التطهير الارسطي بالمنظور الاخلاقي لان اثارة الرحمة والخوف في النفس تهدف الى الموعظة أساسا خشية فوات الفضل وانذارا من الحيدة عن الفضائل .

ويتجاوز الفلاسفة بالوظيفة الاخلاقية الشعر الى غيره من الفنون وخاصة الموسيقى ، فرغم أنهم يسندون الى الموسيقى وظائف الامتاع والتخييل واحداث الانفعال الا أن الغالب على وظيفة الموسيقى تكملة وظيفة الشعر لأنّ الموسيقى — كما يقول الفارابي — وضعت لاستكمال الشعر .

وكما تجاوز الفلاسفة بالشعر مهمة احداث اللذة انطلاقا من اشتراطهم محاكاة الاخلاق كمضمون شعري محددين بذلك الانواع الشعرية انطلاقا من تغيير المضمون المحاكي ، فصلوا في وسائل المحاكاة أو العناصر المحدّدة للصورة في الشعر القابلة للمادة ، التي تكاد تختزل في الصورة الشعرية والوزن الشعري مع ما يمكن أن يضاف اليهما من بحث في طبيعة اللغة الشعرية واللحن الموسيقي المضاف الى القصيدة . ويبدو أن الفهم العربي ظل يحكم التصور الفلسفي للصورة الشعرية الذي لم يكد يغادر حدود الصورة البلاغية عموما . فقد قسم الفلاسفة الصورة الى تشبيه واستعارة

وتركيب منهما . واشترطوا فيها الواقعية والحسّية عموما ، وان لم يضعهم ذلك من كشف الأساس النفسي الذى ينتظم الصورة الشعرية أحيانا ، وتجاوزوا أيضا مستوى الصورة التشبيهية التي لا تهدف الآالى ابرام العلاقات التشبيهية بين الأشياء الى الصورة الاستعارية التجسيمية أو الصورة الحركية الخالية من المجاز أصلا وتفطنوا للرمز والايحاء وانتصروا أحيانا للتكثيف الصّوري ودعوا الى تشبيه المتباعدين ومع ذلك لم يغادروا حدود التراث.

وبالايقاع الموسيقي قرأالفلاسفة الايقاع الشعرى، فالايقاع عندهم هو الازمنة الفاصلة بين النقرات ، فاذا كانت هذه النقرات أنغاما صار لحنا ، واذا كانت حروفا أصبح شعرا . وهذا التطابق بين الايقاعين أمدّ الفلاسفة بطريقة جديدة في دراسة الوزن الشعرى فتخففوا من مصطلحات العروضيين مستعملين مصطلحات موسيقية ، ولم ينطلقوا من فكرة الدوائر العروضية في دراسة البحور بل أسّسوا ذلك انطلاقا من أنماط التركيبات المختلفة للاسباب والأوتاد ، وعددها ونسبة بعضها الى بعض ومن هنا حدّدوا رأيهم في التفاعيل المختلفة مفاضلين بين بعضها بعض ، دون أن ينسى هؤلاء الاقرار باستقلال الوزن الشعرى بقيمة تعبيرية ينبغي مراعاتها في اختيار الوزن الملائم للغرض المقصود . وظل اللحن الموسيقي في تصور الفلاسفة هو الألحان الموسيقية المضافة الى القصيدة ، وأقرّوا له بالقدرة على تهيئة النفوس لقبول التخييلات . ويبدو أن تصور الفلاسفة لوحدة القصيدة لم يكد يخرج عن اسار التراث أيضا وان أكدوا على ضرورة خلوص القصيدة للغرض الواحد ملحين على فكرة الترتيب التي ينبغي أن تنتظم عناصر الغرض الواحد لأن الشيء الذى حقيقته الترتيب اذا زال عنه الترتيب فسد .

الاّ أن كل ذلك لا يعني أن الفلاسفة ظلّوا أمناء للفهم العربي جملة وتفصيلا ، فيكفي أنهم وصلوا بالنقد العربي مستوى من التعميم والتنظير المتكامل الذى تعضده الفلسفة وينتظمه الفهم المحدد والحاسم

للشعر المرتمد الى التخييل ويكفي أن الحاحهم على الغاية الأخلاقية للشعر التي أخذوها عن أرسطو تكشف موقفا نقيضا مما عرف عند النقاد العرب .

وإذا كان لنا أن نضيف جديدا في خاتمة هذه الوقفة فهو أن حازما القرطاجني لم يفعل أكثر من أن يستند على الأصول الموتدة الى الفلاسفة في فهم الشعر ويؤسس عليها مفهوما لم يخرج عن حدود ما وضع هؤلاء ، وان كان له فضل التفريع والتفصيل والتقسيم خاصة أن المامه الكبير ببلاغة قدامة والخفاجي ومعرفته الواسعة بالشعر العربي وبالعروض بالاضافة الى كونه شاعرا أمدّته بالوافر من المعرفة التي بني على ضوئها المنهاج .

حـول نظرية الكندي في الشعر

اذا كان الافتراض القائل أن أصور نظرية الفلاسفة الاسلاميين في الشعر ترتد الى الكندي ، فان ما يفصل في هذا الرأي من مؤلفات للكندي في الشعر أو في المنطق غير متوفر لدينا الآن ، لكن غير مستحيل تتبع ما تناثر من آراء وأقوال للكندي في رسائله الفلسفية ومؤلفاته الموسيقية لمحاولة تجميع بذور نظرية في الشعر قـــد تتكامل ولو في شكل أولي لتحول الافتراض السابق الى حقيقة أو على الاقل لتزيـــد من حظوظ صحته ٠

والحق ان هذا الافتراض يعود الى الدكتور شكري محمد عياد الذي يرى أن ((من الأمور التي تقصر يدي الباحث أن تلخيص الكندي لكتاب الشعر ومقالته فـي خبر صناعة الشعراء ، مفقودان الآن ، ولكن تتبع الاتجاه الذي سار فيه كتـــاب الشعر عند الفلاسفة العرب يبيح لنا أن نفترض أن تلخيص الكندي كان من نو ع تلخيص الفارابي وابن سينا ٠ وقد رأينا أن كلمة المحاكاة قد اتخذت عند الفـارابي معنى " التخييل " ، ومعنى ذلك أنها ربطت بعمل المخيلة ٠ وقد تناول ابن سينا هذا الارتباط في كتاب الشعر من حيث تأثير الشعر في مخيلة السامع ، ولكنـــه أشار في قسم النفس من كتاب الشفاء الى هذه الرابطة أيضا من حيث اعتمـــاد الشعر في صناعته على عمل المخيلة ٠ فهل يستبعد أن تكون هذه الفكرة قـــد وجدت عند الكندي ؟ لقد بحثنا فيما طبع من رسائله الفلسفية عن اشارة ولـــو عارضة الى ذلك فلم نجد ، ولكننا وجدنا تحليل الكندي للأحلام يمكن أن يطبـــق بسهولة على الشعر[1])) ٠

واذا كان مفهوم " التخييل " الذي يختزل حقيقة الشعر لدي الفلاسفة الاسلاميين يتأسس على دراسات هؤلاء للنفس وتقسيمهم لها ، فان لهذا المصطلح أساسا منطقيا وصلة بنظرية المعرفة أيضا ، وعليه فمحاولة وضع تصور لمفهوم الشعر عندالكندي

(1) د ٠ شكري محمد عياد ٠ كتاب ارسطو طاليس في الشعر ٠ ص: 281، 282 ٠

يفترض ـ بالاضافة الى تقصي ما يقول في دراسات النفس وتفسير الرؤيا ـ تقصي رأيه في نظرية المعرفة، وتصوره بالتالي للفروق بين المعرفة الحسية القائمة على الادراك الحسي ، والمعرفة التجريدية المؤسسة على العقل . فاذا أضفنا الى ذلك ما يمكن الوصول اليه من حديث للكندي حول الوظيفة في الفنون أو في الشعر وما يعضد ذلك من تصوّر لطبيعة الخيال وبالتالي الصورة في الشعر ، وما يسندها من ايقاع يجعل التلاحم حاسما بين الشعر والموسيقى ، بات واضحا أن امكانات تحديد تصوّر أولي لنظرية شعرية للكندي ممكنة التحقيق .

وليس من المستبعد أن يكون الكندي قد استعمل مصطلح ((تخييل)) نفسه في تحديد ماهية الشعر ، سواء بشقه المرادف للمحاكاة باعتبار التخييلات مثالات للأشياء المحسوسة، أو بشقه المنطقي حيث يقصد بالتخييل ايقاع المخيلات في الذهن ومن هنا يحمل الشعر معرفة يميزها عن غيرها هذه الطبيعة التخييلية مقابل البرهان أو الاقناع وغيرها .

فما يتعلق بالمعنى الأول لمصطلح " تخييل " يحدد الكندي الشروط التي بها تتمكن النفس من ادراك المعرفة الحقة والاتصال بالخالق عبر المعرفة العميقة والسموّ الروحي فيرى أنه : ((كان افسقورس[1] يقول : ان النفس ، اذا كانت ، وهي مرتبطة بالبطن ، تاركة للشهوات ، متطهرة من الأدناس ، كثيرة البحث والنظر في معرفة حقائق الأشياء ، انصقلت صقالة ظاهرة ، واتحد بها صورة من نور الباري ، يحدث فيها ويكامل نور الباري ، بسبب ذلك الصقال الذي اكتسبته من التطهر ، فحينئذ يظهر فيها صور الأشياء كلها ومعرفتها ، كما يظهر صور خيالات ساير الأشياء المحسوسة في المرآة اذا كانت صقيلة ، فهذا قياس النفس[2] .

(1) يقصد فيثاغورس في الغالب المحقق .
(2) يعني مثال . المحقق .

لأن المرآة اذا كانت صدئة ، لم يتبين صورة شيء فيها بتة، فاذا زال منها الصدأ، ظهرت وتبينت فيها جميع الصور، كذلك النفس العقلية اذا كانت صدئة دنسة ، كانت على غاية الجهل، ولم يظهر فيها صور المعلومات . واذا تطهرت وتهذبت وانصقلت —وصفاء النفس هو أن النفس تتطهرّ من الدنس وتكتسب العلم — ظهر فيها ح صورة معرفة جميع الأشياء ، وعلى حسب جودة صقالتها تكون معرفتها بالأشياء .
فالنفس كلما ازدادت صقالا ، ظهر لها وفيها معرفة الأشياء .))[1].

وانعكاس صور الأشياء المحسوسة في المرآة اذا كانت صقيلة اقرار من الكندي بأن المحسوسات يمكن أن تصاغ لها مثيلات أو صور تشابهها خاصة وان استعماله لفظ ((خيالات)) قد يوحي بان ما يظهر في المرآئي العاكسة من صور للأشياء المحسوسة هو أشباح أو أمثلة لتلك الأشياء ، فاذا أدركنا أن لفظ ((خيالات)) ذو أصل سيكولوجي حيث يشير الى القوة المخيلة ، أمكننا تصور مفهوم للشعر يقوم عبر احداث هذه الخيالات في الذهن ، فيعاد بناء صور الأشياء خياليا في الذهن بواسطة الشعر، كما يحدث انعكاس للأشياء في وجه المرآة . ولا يبعد أن يكون تشبيه الكندي السابق هو الذي ألهم الفارابي تصورهّ لمفهوم المحاكاة بالواسطة أو بغير الواسطة.[2]

ومع أن مصطلح ((خيالات)) في النص السابق لم يرد في تعريف للشعر، الا أنه لا يبعد أن يكون الكندي قد استعمله في تحديد تصوره للشعر ، خصوصا وأن ((خيالات)) يرتبط " بالأشياء الحسوسة" ، وهذا يفتح الطريق لتصور مستويات الادراك المعرفي للذهن البشري .
فالادراك الحسي وما يرتبط به من تخييل لا يتجاوز معرفة الأشياء أفرادا ، في وضعها المادي ، في حين تدرك المجردات بالعقل لتؤدي تصديقا ، بينما يرتبط

(1) الكندي . رسالة ابي يوسف يعقوب بن اسحق الكندي في القول في النفس . . ص:276
(2) ينظر الفصل الخاص بوسائل المحاكاة .

الحسي بالمثال ولا يقوم ادراكه على الأوائل العقلية فالحواس: ((واجدة الاشخاص، فكل متمثل في النفس من المحسوسات فهو للقوة المستعملة الحواس. فأما كل معنى نوعي وما فوق النوع فليس متمثلا للنفس ، لأن المثل كلها محسوسة ، بل هو مصدق في النفس محقق متيقن بصدق الأوائل العقلية المعقولة اضطرارا))(1) . فالكندي يقابل بين التصديق و" المتمثل في النفس" أو المثل ، اذا أدركنا أن التصديق يراد به المعرفة اليقينية القائمة على الأوائل العقلية أو الأدلة البرهانية ، وعلمنا أن المثل هي الخيالات ، والكندي يجزم بأن ((المثل كلها محسوسة)) بات مؤكدا أن ما يقع في النفس من مثل الاشياء المحسوسة يطابق تماما ما اسنده الفلاسفة بعده الى " التمثيل " من أنه يوقع في الذهن مثالات الاشياء . فاذا أضفنا الى ذلك أن الكندي يقابل بين التصديق أو البرهان ، والتمثيل في تفريقه بين المعرفتين ،أصبح قريبا من المعقول تصور سبق الكندي الى استعمال مصطلح " تخييل " لشرح ماهية الشعر .

وتحديد الفروق بين المعرفة العقلية القائمة على التجريد والمعرفة الشعرية المؤسسة على اعادة بناء مثالات الاشياء أو خيالاتها يذكر بالتفرقة التي حددها الفلاسفة بعده ، ليضعوا للشعر تمايزه عن غيره من ألوان النشاط المعرفي : ((لأن من طلب تمثل المعقول ليجده بذلك ، مع وضوحه في العقل ، عمي عنه كعشاء عين الوطواط عن نيل الاشخاص البينة الواضحة لنا في شعاع الشمس . ولهذه العلة تحير كثير من الناظرين في الاشياء التي فوق الطبيعة ، اذ استعملوا في البحث عنها تمثلها من النفس على قدر عاداتهم للحس ، مثل الصبي ، فان التعلم انما يكون سهلا في المعتادات ، ومن الدليل على ذلك سرعة المتعلمين من الخطب والرسائل أو الشعر أو القصص ، أي ما كان حديثا ، لعاداتهم للحديث والخرافات

(1) الكندي . رسالة الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الأولي . ص: 107

من بدء النشوء ، وفي الاشياء الطبيعية ، اذ استعملوا الفحص التعليمي لأن ذلك انما ينبغي أن يكون فيما لا هيولى له ، لأن الهيولى مصنوعة للانفعال ، فهي متحركة ، والطبيعة علة أولية لكل متحرك ساكن[1])) وهنا يبدو تحديد الفروق بين قدرات البشر على ادراك المجرد ومن ثم الارتقاء الى مباحث سامية كالالهيات،لأن هناك صنفا لا يمكنه السمو الى النظر المجرد دون أن يطلب مثالات محسوسة لما يفكر فيه . ويبدو أن هذا المدخل هو الذي اعتمده الفلاسفة في اقرار طبيعة الشعر التخييلية التي لايمكنها الا ان تكون كذلك ، بحيث يتوسل الشعر بالصورة ليحدث المثالات في الذهن ، ومن هنا يصبح الخطاب الشعري مبررا سيكولوجيا أيضا بالاضافة الى تبريره معرفيا ، لأن الناس لايملكون القدرة جميعا على ادراك المعرفة التجريدية . وعليه فصياغة المجردات أو المعرفة الحقة في صورة الحس أو " التخييل " عبر مقابلتها بمشابهاتها يبيح ((للجمهور)) الفهم ، خاصة وأن القرآن يتوسل بالصورة في ايصال خطابه للناس . ولذلك يرى الكندي أن الناس أسرع فهما في المعتادات ، والمعتادات هي الطرق القائمة على الحس لأن النفس آلف الى الادراك الحسي نظرا لارتباطها الصريح بالاشياء . فاذا جاء الكندي بأمثلة لمعارف تدخل في عداد ((المعتادات)) بات صريحا أن هذه المعارف تقوم على التخييل أو احضار مثالات الاشياء ومنها الشعر. ومما يلفت الانتباه في النص السابق أن الكندي يستعمل مصطلح ((خرافات)) ويريد به القصص وهذا ربما يدعم ما نميل اليه من أن الكندي واضع أغلب المصطلحات التي تأسس عليها فهم الفلاسفة للشعر.

ولاستكمال ما سبق لابد من تحديد التمايز الوظيفي بين الأنشطة المعرفية المختلفة لانه ينبغي : ((أن نقصد بكل مطلوب ما يجب ، ولا نطلب في العلم الرياضي اقناعا ، ولا في العلم الالهي حسا ولا تمثيلا — ولا في أوائل العلم الطبيعي الجوامع الفكرية))[2]

(1) الكندي . رسالة الكندي في الفلسفة الاولى . ص : 110 — 111

(2) ربما يقصد الاقيسة وأنواع الاستدلال ،وهذا ما يمكن ان نفهمه من رسالته في كمية كتب أرسطو . المحقق .

ولا في البلاغة برهانا ، ولا في أوائل البرهان برهانا — فانا أن تحفظنا هذه الشرائط سهلت علينا المطالب المقصودة ، وان خالفنا ذلك أخطأنا أغراضنا من مطالبنا ، وعسر علينا وجدان مقصوداتنا)) (1)

واذا كان لكل علم غرض يؤديه أصبح لزاما الاقرار بأن التمايز بين العلوم يرجع الى الوظيفة التي تؤديها أو ((الاغراض التي تحصل من المطالب)) ، والفلاسفة بعد الكندي نظروا الى الشعر نظرة وظيفية أساسا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يلاحظ أن الكندي يسند للبلاغة (الخطابة) وظيفة الاقناع ، وهو يذكر في النص وظيفة ((الحس والتمثيل)) أي التخييل ، واذا لم تكن هذه وظيفة الشعر ، فأي وظيفة تكون خاصة وأن المعارف العلمية التي يذكرها في النص كالبرهان والرياضيات والعلم الطبيعي لا يرجى منها حس ولا تمثيل ؟ .

واذن فالافتراض الذي يرتد بنظرية الفلاسفة في الشعر الى أصول كندية قد يكون سليما ، خاصة ان الرجل يعتمد التوزيع نفسه لكتب أرسطو المنطقية ذاكرا بينها الخطابة والشعر ومحتوى كل واحد منها ، يقول بعد ان استعرض أغراض أرسطو في كتبه المنطقية الستة الأولى واحدا واحدا : ((وأما غرضه في كتابه السابع المسمى ريطوريقى ، أي البلاغي ، فالقول في أنواع الاقناع ، الثلاثة ، أعني في الاقناع في الحكومة (و) في المشورة وفي الحمد والذم الجامع لهما التقريظ .

وأما غرضه في كتابه الثامن المسمى بويبطيقى ، أي الشعري فالقول على صناعة الشعر من القول وما يستعمل من الأوزان في كل نوع من الشعر ، كالمدح والمراثي والهجاء وغير ذلك)) (2)

---

(1) الكندي . رسالة الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى . ص: 112

(2) الكندي . رسالة الكندي في كمية كتب أرسطو طاليس وما يحتاج اليه في تحصيل الفلسفة ص: 382 .

فبالاضافة الى أن النص السابق يكشف عدّ الكندي للشعر قسما من أقسام المنطق كالفلاسفة بعده الذين يتابعون جميعا تقاليد سابقة عليهم ، فانه يكشف عن ادراك دقيق لاقسام الخطابة اليونانية الثلاثة : القضائية والمشورية والاستدلالية . واذ يعرف غرض أرسطو في الكتاب الثامن الذي يبحث فيه الشعر يرى الكندي أنه يحدد فيه وزن كل نوع ، وعلى ذكر النوع ليس مستبعدا أن يكون التقسيم المعتمد في أعمال الفلاسفة للشعر الى مديح وهجاء يرجع الى الكندي أيضا خاصة وأنه يذكر في نصه السابق المدح والهجاء ، حيث يستعمل أبو بشر متى المترجم لهذا الشعر المصطلحين أنفسهما بعد أن نقل الكتاب في القرن الرابع الهجري .

واذا كان ما سبق قد يقرب الينا تصور الكندي لحقيقة الشعر ، الا أنه يمكننا استكمال هذا التصور بتحديد فهم الكندي لثنائية المادة والصورة التي رأينا الفلاسفة ينظرون ، .ها الى عناصر المضمون الشكل التي يوجد تكاملها ((الكائن الشعري)) . واذا كان الكندي لا يتحدث عن مادة شعرية وصورة تهبها حقيقتها الوجودية اثر انطباعها عليها ، الا أن اعتماد هذا الاساس في فلسفته الطبيعية قد يبيح امكانية اعتماده في بحث صورة الشعر ومادته ، يقول معرفا كلا من الهيولى والصورة :((الهيولى قوة موضوعة لحمل الصور ، منفعلة . الصورة — الشيء الذي به الشيء هو ما هو[1])).

واذا كانت ثنائية الصورة والمادة تشكل المبادىء والأدلة التي يقوم عليها العلم الطبيعي باعتباره يبحث في الأجسام والكائنات المتشكلة من تكامل الصورة والمادة ،فانه كعلم جزئي تؤخذ بـراهينه من علم آخر أكمل . في هذا العلم " الأكمل " تـم وضع المبادىء المعتمدة في براهين العلوم الجزئية . وهنا نجد أنفسنا في مواجهة نظرية العلل الأربع التي بواسطتها يتم البرهنة على كل الموجودات : ((انا قد بينا في غير موضع من أقاويلنا الطبيعية أن العلل الطبيعية اما ان تكون : عنصريـة ،

(1) الكندي . رسالة الكندي في حدود الاشياء ورسومها . ص: 166

واما صورية ، واما فاعلة ، واما تمامية ،أعني بالعنصرية عنصر الشيء الذي منه يكون الشيء ، كالذهب الذي هو عنصر الدينار الذي منه كون الدينار ، وأعني بالصورة صورة الدينار التي باتحادها بالذهب كان الدينار ، وأعني بالفاعلة صانع الدينار الذي وحد صورة الدينار بالذهب ، وأعني بالتمامية ماله أحد الصانع صورة الدينار بالذهب ، التي هي المنفعة بالدينار ونيل المطلوب به [1])) .

فالمادة التي هي الذهب تظل وجودا قبليا لا معنى له الا اذا انطبعت عليها الصورة (الدينار) ، فتصير اذ ذاك وجوداكاملا ، فحقيقة الشيء اذن في صورته . ولا نغالي اذا قلنا ان اختيار الذهب كمادة تهبها الصياغة من خلال طبع صورة الدينار عليها وجودا حقا ، قد يقرب الكندي من الفلاسفة والنقاد حيث يشبه هؤلاء صناعة الشعر بصناعة الصياغة أو الرسم أو ما يشبهها من فنون نفعية أو غير نفعية ، وليس من المستبعد أن تكون هذه المقارنة هي التي كرست فهما للشعر يقوم على التحكم في صورته أساسا ، نظرا لأن المادة (المعنى) تظل وجودا سالبا . ولكن هذا لا يجرنا الى الاستهانة بالمادة في تصور الكندي ، حتى وان كان وجودها لا يتم الا بالصورة ، لأن ذلك قد يؤدي الى تكريس وظيفة الامتاع أو اللذة على مستوى غائية الشعر ، وقد رأينا الفلاسفة يسندون للشعر (وللفنون) وظيفة أخلاقية أساسا ، دون أن يستهينوا بوظيفة الجمال ، فما تصور الكندي لمهمة الشعر ، وهل هي مطابقة لما رأى الفلاسفة بعده أم لا ؟ .

يبدو أن الكندي — كالفلاسفة — يسند للشعر وللفنون الوظيفة نفسها ، ومن هنا توفر أعمال الكندي الموسيقية فرصة الجواب على التساؤل السابق . وهذا يجرنا الى التذكير بوظيفة الشعر لدى الفلاسفة التي تتم عبر البسط أو القبض ، الناتجين

---

(1) الكندي . كتاب الكندي في الابانة عن العلة الفاعلة القريبة للكون والفساد .
ص: 217 ، 218

عن التجبيب في الشيء أو التنفير منه . هاتان الوظيفتان تستحيلان الى وظيفتي التحسين أو التقبيح دون اغفال وظيفة المطابقة التي قد لايراد بها الا المشابهة دون أن يمتنع أن يمال بها الى تحسين أو تقبيح . وسواء كان الأمر في الشعر أو في الموسيقى فان الوظيفة لا تتغير . ومن هنا يتطلب الفلاسفة في الألحان الملبسة للأشعار أن تتوافق مع معاني هذه الأشعار وما يبتغى فيها من وظائف . ووظيفة القبض أو البسط شرح لوظيفة الفعل أو الانفعال التي اسندها الفلاسفة للشعر والموسيقى دون أن يمتنع عندهم تصور وظيفة الامتاع الجمالي فقط التي قد تستقل بالوظيفة في الفنون أو تكون تمهيدا للوظيفة الجادة المتجسدة في الفعل ذي الشقين : البسط أو القبض . وعليه فتصور الوظيفة في الموسيقى يعني تحديدا لوظيفة الشعر ، خاصة اذا كان هذا التصور نابعا من الألحان الملبسة للأشعار ، وهنا يبدو الانسجام قريبا من التام بين الكندي والفلاسفة بعده : ((فأما تكميل الموسيقارية فهي موضع التأليف في قول عددي متناسب ، نقي من الأعراض المفسدة للقول العددي ، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب التي من عادة الناس أن يسموها ايقاعا ، كما قد أنبأنا بذلك في كتابنا في الأقاويل العددية (و) في كتابنا في النسب الزمنية . الا أننا نقول ها هنا بعض ما يكمل صناعة التأليف عند من عرف صناعة الأعداد القولية ، وصناعة النسب الزمانية فنقول :

ان التأليف اما أن يكون من النوع الذي يسمى " البسطي " ، واما من النوع الذي يسمى " القبضي " ، واما أن يكون من النوع الذي يسمى " المعتدل " .

أما القبضي ، فالنوع المحزن .

وأما البسطي ، فالمحرك المطرب .

وأما المعتدل ، فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل المستجاد .

فينبغي أن يكون القول العددي – أعني الشعر – الملبس اللحن مشاكلا في المعنى لطبع اللحن في هذه الأنحاء الثلاثة (كذا) وأنواعها ، وفي نسبة زمانية ، أعني

ايقاعا مشاكلا لمعنى اللحن:

فان الايقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجى والحزن ، والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط ،

والمعتدلة مشاكلة للمعتدل .

وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة للنسب ، كما قد أنبأنا وأوضحنا ذلك في كتبنا فيها : فينبغي أن توضع مشابهة لنحو من هذه الثلاثة الانحاء (كذا) فان يكمل ذلك ، يكن تكميل حركة النفس في النوع الذي قد (يكون) تحريكها فيه من الانحاء الثلاثة (كذا) وأقسامها[1])) .

فبالاضافة الى أنه يسند للالحان وظائف البسط والقبض والاعتدال ، يتطلب في الأشعار التي تلبس هذه الألحان المشاكلة " في المعنى لطبع اللحن في هذه الانحاء الثلاث" أي أن تتوافق معاني الاشعار مع طباع الألحان في الوظيفة السابقة ، وهذا بالاضافة الى أنه اقرار واضح بضرورة توافق كل من وظيفة الموسيقى والشعر ، اقرار أيضا بما لمعاني الشعر من قيمة تتجسد أساسا في الاثر الفعلي والانفعالي الذي تحدثه في المتلقي . ومن هنا يتوجب اختيار الأشعار الملائمة في المعنى والوظيفة للحن المغنى ، بالاضافة الى ما ينبغي أن يحدث من تلاؤم بين هذه وبين الايقاع ـ النسب الزمانية ـ المنتظم للحن ووزن الشعر نفسه . وندع هنا شارح الرسالة يعطينا رأيه في نص الكندي السابق ، حيث يرى ـ على نحو النص ـ أن عمل الموسيقار يكتمل : ((ويتحقق تأثيره في النفس وتحريكها وفقا للنغم عندما تتوافر في التأليف الموسيقى شروط أربعة :

1 ـ أن يكون الشعر الذي يلحن خاليا من عيوب النظم ، متسق الايقاع والعروض . وقد سبق أن شرح الكندي ذلك في كتابيه :

أ ـ كتاب الأقوال العددية ـ أي الشعر .

ب ـ كتاب في النسب الزمانية ـ أي الايقاع .

---

(1) الكندي . رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف . ص: 111، 112، 113

2 - أن يتلاءم معنى الشعر مع الآثار النفسية لأنواع الغناء - وهي ثلاثة :

أ - القبضي = المحزن - وهدفه القلب .

ب - البسطي = المطرب - وهدفه النفس .

جـ - المعتدل = الوصفي - وهدفه العقل .

3 - أن تتلاءم الآثار النفسية للشعر المغنى مع ايقاعات مناسبة لها :

أ - الايقاعات الثقيلة = للمحزن من الغناء .

ب - الايقاعات الخفيفة = للمطرب من الغناء .

جـ - الايقاعات المعتدلة = للمعتدل من الغناء .

4 - أن يتلاءم وزن الشعر وعروضه مع أنواع الآثار النفسية للغناء ، فتتشابه مع المحزن أو المطرب أو الوصفي ، حسب اختلاف أوزان الشعر .

وجدير بالتنبيه أن كتابي الكندي في الأقوال العددية وفي النسب الزمانية من الكتب الضائعة[1])) .

فوظيفة القبض والبسط التي تكاد تختزل مهمة الشعر لدى الفلاسفة باعتبار أن ((الكلام المخيل هو الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور)) لا يبعد أن ترتد أصولها الى الكندي ، فبالاضافة الى التوافق في المصطلح ، يرى الكندي أن الوقفة تمر عبر منفذ سيكولوجي أساسا ، أي تتم عبر اثارة الانفعال بالقول ، بغية احداث سلوك ما ، قد يكون طلبا للشيء أو هربا ، ولذلك وضع الكندي في مقابل القبضي ، المحزن ، وفي مقابل البسطي ، المطرب . وقد يختزل الوظيفة في هذين القطبين : ((وقد يعرض أن ينتقل في هذه اللحون كثيرا في المشابهة ((أعني الطربي الى الطربي ، والحزين الى الحزين))[2] .

---

(1) د . يوسف شوقي . شرح الرسالة (رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف) والتعليق عليها . ص: 189

(2) الكندي . رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف . ص: 106

واشتقاق اسم اللحن حسب طبيعة الانفعال الذي يحدثه أمر معروف لدى الفارابـي .

ويبدو أن الكندي يمتد بالوظيفة النفسية لتغطي كل الفنون - وخاصة الرسم - حيث تحمل الألوان في نظره قيمة تعبيرية ، فبالاضافة الى أنها محملة بمعاني نفسية معينة ، تهدف الى اثارتها في النفس أيضا ، أي أنه يتركز في اللون كما في اللحن الطاقة التعبيرية والقيمة الانفعالية في آن . يلخص محمود أحمد الحفني محتوى مؤلف الكندي ((رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى)) بقوله : ((فهي بحث طريف شيق لم يقتصر الشأن فيه على معالجة الموسيقى من ناحيتها الفنية وحدها بل تناول بحوثا جديدة في الكثير من مسائلها . فان الكندي يتخطى بالموسيقى في هذه الرسالـة مسافة السمع القصيرة فيخرج من الألحان الى الألوان ويقفنا على طبيعة كل لـــون وتأثيره في النفس . ويضع بينها النظائر والاشباه والاقيسة مقترنة بنتائجها التي تنتهـي اليها ، فالألوان كالألحان تعبر عن المعاني النفسية والقوى الحيوية وتدل عليهـا وتؤدي اليها . وكذلك الحال في العطور أيضا . انها موسيقى صامتة . هي مـن مملكة الأراييـح لها أثرها وخطرها . فهذه زهرة تثير النخوة ، وتلك أخرى تهيج بتعبيرها لواعج الشوق ، وثالثة تحمل في عطرها العجب والكبر . وهي جميعا فيما تنبه من القوى كالألحان والألوان)) .(1)

والحق أن تجاوز مستوى التعجيب واللذة الحاصلين من الفنون والشعر الـى مستوى الانفعال والفعل في بحث مهمة الفنون تبدو عند الكندي كما هي عند الفلاسفة . ويتأسس اذ ذاك فهم الوظيفة انطلاقا من الاقرار بقيمة الألحان والألوان وكذلك الشعر، باعتبارها فنونا تحاكي حالة أو معنى بغية اثارته في ذهن المتلقي . وهذا يدعونا الى تقصي المسار الذي تمر عبره عملية المحاكاة في الشعر وما القوى التي تستنـد عليها ؟ وبما أن الشعر ممارسة جمالية تحمل معنى تهدف الى اثارته في المستمع، فهي اذ تتوسل بالجمال لتوفر شروط مرور هذا الخطاب الجاد ، تتجه بخطابها هذا

(1) محمود أحمد الحفني . تصدير جوامع علم الموسيقى لابن سينا . ص: 8

الى المخيلة نظرا لأن الشعر تخييل يحمل مثيلات الأشياء ، ومن هنا يهدف الى اعادة بنائها في ذهن المتلقى ، وعليه لابد من الاقرار بأن القوة المخيلة تملك قدرة اعادة احضار صور الأشياء التي يحاكي بواسطتها الشعر وبنائها في الذهن ، وهذا يدعونا الى تقصي رأي الكندي فيما يسنده لهذه القوى من وظائف . يتحدث عن الخيال فيقول : ((الفنطاسيا ، وهو التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها))(1) . فالخيال اذن يملك قدرة احضار الأشياء دون أن يستوجب ذلك احضارها في مادتها ، وهذا يتطلب تحديد الفروق بين الحس والصورة أو المخيلة ، وكيفية حدوث الرؤيا التي قد تقربنا من تصور الكندي لحقيقة الشعر باعتبار أن الحلم يستند في تحقيقه على قدرة المصورة على اعادة احضار أو بناء صور الأشياء أثناء تعطل الحواس ، وهي وظيفة تشبه تماما قدرة المصورة نفسها على بناء الصورة الشعرية عبر اعادة تصور واحضار الأشياء المدركة بالحس افرادا وربطها في علائق جديدة انطلاقا من رصد صفات التشابه بينها ، لتتم بهذه الطريقة عملية المحاكاة أو التشبيه :

((فان كان هذا كما قد قيل ، فقد يظهر ما الرؤيا ، اذا كان معلوما قوى النفس وكان منها قوة تسمى المصورة ، أعني القوة التي توجدنا صور الأشياء الشخصية ، بلا طين ، أعني مع غيبة حواملها عن حواسنا ، وهي التي يسميها القدماء من حكماء اليونانيين الفنطاسيا ، فان الفصل بين الحس وبين القوة المصورة أن الحس يوجدنا صور محسوساته محمولة في طينتها ، فأما هذه القوة فانها توجدنا الصور الشخصية مجردة ، بلا حوامل بتخطيطها وجميع كيفياتها وكمياتها .

وقد تعمل هذه القوة أعمالها في حال النوم واليقظة ، الا أنها في النوم أظهر فعلا وأقوى منها في اليقظة ، فقد نجد المستيقظ الذي نفسه مستعملة بعض حواسها تتمثل له صور الأشياء التي يفكر فيها ، وعلى قدر استغراق الفكر له وتركه استعمال الحواس تكون تلك الصور أظهر له ، حتى كأنه يشاهدها بحسه ، وذلك اذا انتابه (من) الشغل بفكره عن الحس ما يعدمه استعمال البصر والسمع .

(1) الكندي . رسالة الكندي في حدود الأشياء ورسومها . ص: 167

فان كثيرا ما نرى المفكر ينادى، فلا يجيب ، ويكون أمام بصره الشيء ، فيخبرعند خروجه من الفكر ، اذا سئل : هل رآه أولا ، فيخبر أنه لم يره ، وكذلك يعرض له في باقي الحواس عن أكثرها ..[1])) .

فاذا كان للمخيلة القدرة على احضار صور الاشياء مع غيبة حواملها ويتم لها بالوسيلة نفسها بناء الحلم فان الأمر في المحاكاة الشعرية مطابق . ألا يمكن أن يكون الكندي قد تصور التخييل والمحاكاة الشعرية على هذه الشاكلة ، خاصة أنه يستعمل مصطلح " الخيالات " مرادفا لمثالات الاشياء ويقر بطابعها الحسي ؟ الأمر غير مستبعد ، خاصة ما يدعم به الكندي حديثه عن وظيفة المخيلة من قدرتها المرنة التي تخلصها نوعا ما من سيطرة الحسي المطلق ، وتوفر لها امكانية التركيب والتأليف بين العناصر الجزئية المدركة أفرادا للوصول الى بناء الصورة الكلية : ((فأما القوة المصورة فليس تنال الصورة الحسية مع طينتها ، فليس يعرض لها الفساد العارض من الطينة ، ولذلك ما توجد الصورة النومية أتقن وأحسن ، وأيضا فانها تجد ما لا تجد الحواس بتة ، فانها تقدر أن تركب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة ، لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها ، فان البصر لا يقدر على أن يوجدنا انسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للانسان في الطبع ، ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا ، فانه لايقدر على ذلك ، اذ ليس هو موجودا في طينة من المحسوسة بتة التي له أن يجد الصورة بها ، فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يوهم الانسان طائرا أو ذا ريش ، (وان لم يكن ذا ريش) ، والسبع ناطقا . وهذه القوة المصورة انما هي مصورة الفكر الحسية ، فأي فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جوامع الحواس ، تمثلت صور تلك الفكرة لنا مجردة بغير طينة ، فوجدنا في النوم من الصور الحسية ما ليس يجده الحس بتة[2])) .

---

(1) الكندي . رسالة الكندي في ماهية النوم والرؤيا . ص: 295، 296

(2) المرجع السابق . ص: 299 ، 300

ويبدو أن مرونة المصورة تتجاوز قدرة احضار الأشياء مع غيبة طينتها الى القدرة على تشكيل صوري ، يدرك بالخيال ، لمعاني وأفكار تخطر بالبال ، حيث لا يعقل أن توجد هذه المعاني والأفكار في وضع حسي مطلقا ، وهذا ربما يفسح مجال تصور طبيعة الحلم المركب من صور تخييلية ترمز الى معان فكرية ، تماما كتحميل الصورة الشعرية قيمة معنوية أو شعورية ، أو اعتماد التمثيل للمعاني المجردة ، أو تشبيه المعنوي بالحسي ، فهناك ثنائية تنتظم الصورة بحيث تفترض طرفين قد يشكلان الأساس فيما وضعه الفلاسفة بعد فيما سمي بالصورة التشبيهية ، قد يدعم ذلك شرح الكندى لما يسميه بالرؤيا الرامزة ذلك أنه : ((اذا كانت الالة أقل تهيؤا لقبول اتباء النفس الحي بها ، بالأشياء ، فانها حينئذ (تحتال أو تتلطف) لاتخاذ الحي ما أرادت اتخاذه اياه بالرمز : مثلا أقول كأنها أرادت أن تريه سفرا ، فأرته ذاته طائرا من مكان الى مكان ، فرمزت له بالنقلة ، وذلك اذا لم تقو الآلة على أن تقبل أسباب الفكر النقية ، ... فبهذا المعنى تخطر النفس الى الرمز ، وهو من التمثيل في المستيقظ ، كما ذكرنا ، (1))) . فاذا كانت الآلة غير قادرة على تقبل الحلم في أفكاره المباشرة والنقية توسلت المخيلة ببناء صورة رامزة الى ما أرادت التنبيه اليه ، وهذا اذ يذكر بمستويات الادراك المعرفي :التصديق الذي يقوم على المعرفة العقلية الحقة ، في مقابل التخييل المؤسس على التشبيه ، يفسح المجال أيضا لتصور طبيعة الحلم الرمزي القائم أساسا على التشبيه ((كأنها أرادت أن تريه سفرا ، فأرته ذاته طائرا من مكان الى مكان)) . فهناك معنى يعبر عنه بالصورة . وهو اذ يفترض طرفين يؤكد على الخاصية التصويرية من خلال تشبيه العملية في النوم بحال ((التمثيل في المستيقظ)) ، و((لعله يقصد أن الرمز في الرؤيا هو بمثابة التمثيل في حالة اليقظة ، أعني تمثيل الشيء بما يشبهه (2))) واذا صح ذلك بات مؤكدا أن تصور الكندي لطبيعة المحاكاة في الشعر لا بد أن يمر عبر عملية التمثيل ذاتها بما تفترضه من اقامة علاقات التشبيه بين الأشياء

(1) المرجع السابق . ص: 303 ، 304 ، 305

(2) المحقق ص: 305

في الصورة الشعرية ، وهذا هو الفهم الذي أقام عليه الفلاسفة بعده تصورهم لطبيعة المحاكاة في الشعر وتشكيل الصورة الشعرية .

ويبدو أن الكندي يدرك طبيعة الصورة البيانية ، ويفهم طبيعة الشعر المغايرة للحقيقة الواقعية التي قد تعتمد نوعا من الحيوية في اضفاء خصائص الحسي على الجامد أو على المعنوي ، وان لم يستعمل المصطلح الذي عرف بعد ذلك ، الا أنه يدرك الخواص الصورية في الشعر ،يقول : ((فان العرب تستعمل للشيء في الوصف ما ليس له في الطبع ،كقول امرىء القيس بن حجر الكندي :

فقلت لـه لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازا ، وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل ... بصبح ، وما الاصباح منك بأمثل

والليل لا يقال له ولا يخاطب ، ولا له صلب ولا أعجاز ، ولا كلكل ، ولا نهوض ، وانما معناه أنه أحب أن يصبح (1))) .

فاذا أضفنا الى ما سبق تصور الكندي للايقاع في الشعر الذي تأسس عبر تصوره للايقاع الموسيقى ، أصبح لزاما الاقرار بأن منهج الفلاسفة في ربط الايقاع الشعري بالايقاع الموسيقى منهج يعود الى الكندي أيضا ، خاصة وأن للكندي رسالة أسماها : ((في النسب الزمانية (2))) ، تبحث في الايقاع باعتباره الفواصل المتناسبة التي تفصل زمان الصوت ، أو كما هو عند الفلاسفة : الأزمنة الفاصلة بين النقرات . يعرف الكندي الايقاع بقوله : ((فعل فصل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة (3))) ، فالفواصل المتناسبة والمتشابهة المنتظمة لزمان الصوت ، سواء كان هذا الصوت

---

(1) الكندي . رسالة الكندي في كمية كتب أرسطوطاليس وما يحتاج اليه في تحصيل الفلسفة ص: 376

(2) ينظر : رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف .

(3) الكندي . رسالة الكندي في حدود الأشياء ورسومها . ص : 168

أنغاما أو حروفا هي الايقاع .

وانطلاقا من تصور الكندي للايقاع في الموسيقى يحاول أن يبحث في وزن الشعر باعتبار الأصوات الشعرية سواء كانت حروفا أو حركات هي التي تحدد المادة الصوتية التي تستغرق زمانا ، فالانتظام الذي تخضع له عبر التوزيع المتوازي والمتشابه للمتحركات والسواكن ، والنسب بينها ، ومدى انسجامها ، هو الذي يحدد طبيعة التفعيلة في كل بحر ، ويتم ذلك عبر التقابل بين عناصر الايقاع الموسيقى والوزن الشعري خاصة أن النقرات في اللحن تقابل الحركات والسواكن في الشعر ، وهذا التقابل هو الذي حدد ربط دراسة الايقاع الشعري بالايقاع الموسيقى . وسنفهم اذ ذاك لماذا يصطلح الكندي على تسمية الشعر بالأقوال العددية[1]: ((وهو اصطلاح ابتدعه الكندي ،ويفسره بأنه الشعر . ويستند الكندي في تسمية الشعر بأنه الأقوال العددية على العلاقة الوثيقة بين أوزان الشعر والعدد . ففي رسالته في المصوتات العشرة من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة الأوتار (ص: 233، 234) يشرح الكندي الأجزاء السليمة في حشو البيت من الشعر ، وعلاقتها بالايقاع ، وأن ايقاعات النقر ثمانية ، تقابل الحركات والسكون في بيت الشعر الملحن ، وهي الأسباب والفواصل والاوتاد والغايات ، كما يحدد عددالحروف المتحركة والساكنة في كل منها ، وينتهي من ذلك الى أن :

أ ـ الكلمة التي تبتدىء بالسبب ، ثم بعد ذلك بالوتد ، مثل فاعلن ـ هي خماسية .

ب ـ وكذلك الكلمة التي هي وتد وسبب ـ مثل فعولن ـ فهي خماسية .

جـ ـ ثم مفاعيلن ، وتد وسببان : سباعية .

د ـ وكذلك فاعلاتن ، سببان ووتد : سباعية .

و ـ ومفاعلتن ، وتد وفاصلة : سباعية .

---

(1) أثار الكندي في رسالته في خبر صناعة التأليف الى كتاب له في الشعر بهذا العنوان .

فالنغمة عند الكندي ((هي الحرف من نوع الشعر ، كما كانت من عدد المتحركات خماسية أو سباعية)) . ومن هنا يسمى الكندي الشعر الملبس باللحن ((الأقوال أو الأقاويل العددية)) ، وله فيها رسالة خاصة ...)) (1)

فالفلاسفة الاسلاميون بعد الكندي اذ يقابلون بين الأنغام في الموسيقى والحروف في الشعر ، ويعتبرون أن الايقاع انتظام للنغم الموسيقى كما هو انتظام للحروف في الشعر ، وهم اذ ذاك يخضعون دراسة الوزن في الشعر لدراسات الايقاع الموسيقى ، لا يفعلون أكثر من أن يسيروا في طريق أسسه الكندي .

والحق أن كل العناصر الفكرية التي أسست تصور الفلاسفة الاسلاميين للشعر وطبيعة استغلال الفلسفة الأرسطية عامة لتأسيس هذا المفهوم الشعري ، يبدو أنها مرتدة — على الأقل في خطوطها العريضة — للفيلسوف الكندي . واذا كانت رسالة الكندي في الشعر التي أسماها ((الأقوال العددية)) ، أو ربما غيرها من الرسائل أ والشروح (2) التي يمكن أن يكون قد وضعها لشرح فن الشعر أو تأسيس مفهوم للشعر على غرار ما لليونان ، غائبا الآن مما يقلل من حظوظ تحديد تصور فيلسوف العرب للشعر الا أن ما تناثر له من أقوال في رسائله المختلفة قد يرجح افتراض أن الكندي هو المؤسس الأول لنظرية الفلاسفة في الشعر ، وأن اغفال ذكره لدى هؤلاء أمر يبدو معقولا حيث غالبا ما تضيع جهود المؤسس الأول وتذوب في أعمال لاحقيه .

---

(1) د . يوسف شوقي . المصطلحات الموسيقية عند الكندي : ملحق برسالة الكندي في خبر صناعة التأليف . ص : 67 ، 68

(2) يرى صاحب الفهرست أن للكندي : ((كتاب رسالته في صناعة الشعر . ص : 359)) . أما ابن أبي أصيبعة فنسند اليه : " رسالة في خبر صناعة الشعراء . ص : 290 " . وليس من المستبعد أن تكون هذه المصنفات تتحدث عن رسالته في : " الأقوال العددية " دون أن تهتم بضبط العنوان ، حيث يرى د . يوسف شوقي : وجاء اكتشاف مصنفات الكندي التي لم ترد أسماؤها في المراجع القديمة مؤكدا أن هذه المراجع لم تكن تعني في مصنفات الكندي الموسيقية على الأقل — بتحري أصول أسمائها ، بقدر ما كانت تعنى بالتعريف بموضوع كل منها تعريفا وصفيا شاملا . وربما كان لهذا ما يبرره ... (رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف . ص : 27) .

المصـــــادر والمـــــراجـــــع

1ـ المصادر والمراجع القديمة

ابـن الأثيــر:

ـ المثل السائـر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفـي وبدوى طبانـة، دار نهضة مصر، القاهرة 1962، ط1.

ابـن رشـد :

ـ تلخيص الخطابـة، تحقيق محمد سليم سالـم، دار التحرير للطبع والنشر القاهـرة 1967،

ـ تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، دار الثقافـة ، بيروت 1973، ط 2.

ـ تلخيص كتاب النفس، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانـي ، النهضة المصريـة ، القاهـرة 1950، ط1.

ـ فصل المقال فيما بين الحكمـة والشريعة من الاتصـال ، تحقيق محمـد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981، ط 2.

ـ مناهج الأدلـة في عقائد الملـة، تحقيق محمود قاسم، مكتبة الانجلـو المصريـة ، القاهرة 1969، ط3.

ابـن رشيـق :

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبـد الحميد ، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة 1963(1) ، 1964(2) ،ط3.

ابـن سلام الجمحـي :

ـ طبقـات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنـي ، القاهـرة 1974، ط 2.

ابـن سينـا :

ـ الاشارات والتنبيهات ، المنطق والطبيعيـات ، تحقيق سليمان دنيـــا ، دار المعارف بمصر، القاهرة 1971، ط 2.

ـ الالهيات، من الشفـاء ، تحقيق الأب قنواتي وسعيد زايد ، الهيئة العامة لشئـون المطابع الأميريـة، القاهرة 1960 .

ـ البرهان ، من الشفاء ، تحقيق عبد الرحمـان بدوى ، النهضة المصريـة القاهـرة 1954 .

ـ تسع رسائل في الحكمة والطبيعيـات ، مطبعة الجوائب، قسطنطينية 1880 ط1.

- الالهيات ، من الشفاء ، تحقيق الأب قنواتي وسعيد زايد ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة 1960 .
- التعليقات ، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1973 .
- الجدل ، من الشفاء ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1965 .
- جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، المطبعة الاميرية بالقاهرة 1956 .
- عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، منشورات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة 1954 ، ط 1 .
- الفن السادس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، القسم الأول ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1982 .
- فن الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، دار الثقافة ، بيروت 1973 .
- القياس ، من الشفاء ، تحقيق سعيد زايد ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة 1964 .
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا ، تحقيق محمد سليم سالم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1950 .
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة 1969 .
- المدخل ، من الشفاء ، تحقيق الأب قنواتي ومحمود الخضيرى وفؤاد الأهواني ، المطبعة الاميرية ، القاهرة 1952 .
- النجاة ، مطبعة السعادة بمصر ، القاهرة 1931 .

ابن طباطبا :

- عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة 1956 .

ابن قتيبة :

- الشعر والشعراء ، ج 1 ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1966 ، ط 2 .

- الالهيات ، من الشفاء ، تحقيق الأب قنواتي وسعيد زايد ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة 1960 .
- التعليقات ، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1973 .
- الجدل ، من الشفاء ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1965 .
- جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، المطبعة الاميرية بالقاهرة 1956 .
- عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، منشورات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة 1954 ، ط 1 .
- الفن السادس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، القسم الأول ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1982 .
- فن الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، تحقيق عبد الرحمان بدوى ، دار الثقافة ، بيروت 1973 .
- القياس ، من الشفاء ، تحقيق سعيد زايد ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة 1964 .
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا ، تحقيق محمد سليم سالم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1950 .
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة 1969 .
- المدخل ، من الشفاء ، تحقيق الأب قنواتي ومحمود الخضيرى وفؤاد الأهواني ، المطبعة الاميرية ، القاهرة 1952 .
- النجاة ، مطبعة السعادة بمصر ، القاهرة 1931 .

ابن طباطبا :

- عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة 1956 .

ابن قتيبة :

- الشعر والشعراء ، ج 1 ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1966 ، ط 2 .

أبو هلال العسكري :

- كتاب الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، عيسى الحلبي ، القاهرة 1971، ط 2 .

أرسطوطاليس :

- فن الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت 1973 .

- كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق شكري ومحمد عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1967 .

- كتاب الخطابة ، تحقيق ابراهيم سلامة، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة 1953، ط 2 .

أفلاطون :

- جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1968 .

- فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1969، ط 1 .

الآمدي :

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، ج 1 ـ 2، تحقيق أحمد الصقر، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1961 (1) ، 1965 (2) .

ثعلب :

- قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة 1966، ط 1 .

حازم القرطاجني :

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي ، بيروت 1981، ط 2 .

عبد القاهر الجرجاني :

- أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت 1982، ط 2 .

- دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت 1978 .

عبد الله بن المعتز:

- كتاب البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت 1982، ط 3 .

علي بن عبد العزيز الجرجانـي :
ـ الوساطـة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيـم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى الحلبـي ، القاهرة 1966، ط 4 .
الفارابـي :
ـ احصـاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكـر العربي ، القاهرة 1949 ، ط 2 .
ـ رسالة في قوانين صناعـة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت 1973 ، ط 2 .
ـ فصول منتزعـة ، تحقيق فوزي متري نجّار، دار المشـرق ، بيـروت 1971 .
ـ فلسفة أرسطوطاليس، تحقيق محسـن مهدي ، دار مجلـة شعـر ، بيـروت 1961 .
ـ كتاب آراء أهل المدينـة الفاضلـة ، تحقيق ألبيـر نصري نـادر ، دار المشرق ، بيروت 1982، ط4 .
ـ كتاب الألفـاظ المستعملـة في المنطـق ، تحقيق محسن مهدي ، دار المشـرق ، بيروت 1968(م) .
ـ كتاب الحروف ، تحقيق محسـن مهـدي ، دار المشـرق بيـروت 1970 .
ـ كتاب السياسـة المدنيـة ، تحقيق فوزي متـري نجّـار ، المطبعـة الكاثوليكيـة ، بيروت 1964 ، ط 1 .
ـ كتاب الشعـر، تحقيق محسـن مهدي ، ضمن مجلـة شعر، بيـروت، المجلد:الثالث ، العدد : 12، السنـة : 1959 .
ـ كـتاب الملة ونصوص أخـرى ، تحقيق محسن مهدي ، دار المشـرق ، بيـروت 1968 .
ـ كتاب الموسيقـى الكبيـر، تحقيق غطـاس عبد الملك خشبـة ، دار الكتاب العربـي ، القاهـرة (بدون تاريخ) .
قدامـة بن جعفـر :
ـ نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيـروت (بدون تاريخ) .
ـ نقد النثـر (المنسـوب اليه) وهو لاسحـاق بن سليمـان بن وهب ، تحقيق عبد الحميد العبادي وطه حسين ، دار الكتب المصرية، القاهرة 1933 .

الكنـدى :

- رسائل الكندى الفلسفية ،تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريدة، دار الفكر العربي ، القاهرة 1950 .

- رسالة الكندى في خبر صناعة التأليف ، تحقيق يوسف شوقي ، دار الكتب ، القاهرة 1969 .

المرزوقـي :

شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951، ط 1 .

المرزباني :

- الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوى ، دار نهضة مصر، القاهرة 1965 .

2 - المراجع الحديثة

احسان عباس :

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت 1978، ط 2 .

أحمد أحمد بدوى :

- أسس النقد الادبي عند العرب ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1960، ط2 .

أحمد فؤاد الأهواني :

- ابن سينا، دار المعارف بمصر، القاهرة(بدون تاريخ) ، ط 2 .

اغناطيوس كراتشكوفسكي :

- دراسات في تاريخ الادب العربي ، ترجم عن الروسية تحت اشراف كلثوم عودة فاسيليفا ، دار النشر(علم) ، موسكو 1965 .

أي .أي . رتشاردز :

- الشعر بين نقاد ثلاثة ، مقالات في النقد الادبي لرتشاردز مع كل من ت. س اليوت وارشيبالد ماكليش، ترجمة منح خورى ، دار الثقافة ، بيروت 1966 ،ط1 .

أميرة حلمي مطر :

- في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر، دار الثقافة ، القاهرة 1974 .

جابر أحمد عصفور :

- مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 .

زكريا ابراهيم :

- فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،دار مصر للطباعة ، القاهرة1966 (تصدير)

زكـي نجيب محمـود :
ـ المعقول واللامعقول في تراثنا الفكـرى، دار الشروق ، بيروت ـ القاهـــرة، 1981، ط 3 .
سعيـد زايـد :
ـ الفارابـي ، دار المعارف بمصر، القاهرة 1970، ط 2 .
سلامـة ابراهيم:
ـ بلاغـة أرسطـو بين العرب واليونان ، مكتبة الانجلو المصريـة، القاهرة 1952، ط 2 .
سهيـر القلمـاوى:
ـ فـن الأدب (1) المحاكـاة، دار الثقافة ، القاهرة 1974 .
شكـرى محمد عيـاد :
ـ تجا رب في الادب والنقـد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة 1967 .
ـ الـرؤيـا المقيدة، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1978 .
شوقـي ضيف :
ـ البلاغـة تطـور وتاريخ ، دار المعارف بمصر، القاهرة 1965 (م) ، ط 2 .
ـ النقـد ، دار المعارف بمصر، القاهرة 1979، ط 4 .
عبد الحميد يونس:
ـ الأسس الفنّية للنقد الادبـي ، دار المعرفـة، القاهرة 1966، ط 2 .
عبد الرحمـان بدوى:
ـ الى طـه حسيـن ، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه، أعدها عبد الرحمان بدوى، دار المعارف بمصر، القاهرة 1962 .
عبد الفتاح كيليطـو:
ـ الأدب والغرابـة، دار الطليعـة، بيروت 1982، ط 1 .
عز الدين اسماعيـل :
ـ الأسس الجماليـة في النقد العربـي ، دار الفكـر العربـي ، القاهرة 1968، ط 2 .
عصـام قصبجـي :
ـ نظريـة المحاكـاة في النقد العربـي القديم، دار التقدم ـ دار القلـــم العربـي ، حلب 1980، ط 1 .

علي البطل :

— الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجرى، دار الأندلس، بيروت 1980، ط 1 .

علي سامي النشار :

— مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1947 . ط 1 .

— المنطق الصورى منذ أرسطو حتى عصورنا الحاضرة، دار المعارف بمصر، القاهرة 1971، ط 5.

محمد خلف الله أحمد :

— من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970، ط 2 .

محمد خير الحلواني :

— العرب وأدب اليونان، المكتبة العربية بحلب ، 1969، ط 1 .

محمد رضوان الداية :

— تاريخ النقد الادبي في الاندلس، مؤسسة الرسالة 1981، ط 2 .

محمد غنيمي هلال :

— النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة — دار العودة، بيروت 1973 .

محمود الربيعي :

— في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1968 .

محي الدين صبحي :

— دراسات كلاسيكية في الادب العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1980 .

مصطفى ناصف :

— الصورة الادبية، دار الاندلس، بيروت 1981، ط 2 .

هربوت ريد :

— معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1968 .

ويليام .ك . ويمزات، كلينث بروكس :

— النقد الكلاسي ، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب. ، دمشق 1973 .

3 ـ دوريـــات ومهـرجـانــــات

دراســات عربيــة:

ـ العـدد 6، السنـة التاسعـة عشـرة، 1983 .

الاقـــــلام :

ـ العـدد 11، السنـة الخامسـة عشـرة، 1980 .

الكتـاب الذهبي للمهرجان الألفي لذكرى ابن سينـا:

ـ مطبعـة مصـر، القاهـرة 1952 .

وقائـع مهرجـان الفارابـي :

ـ مطـابـع دار الحريـة، بغداد 1975 ـ 1976 .

4 ـ مـراجــع أجنبيــة

ARISTOTE:

_ La Poetique , edition et traduction: Adolphe Hatzfe Megeric Dufour, Le bigot, Lille 1899.

IBRAHIM MADKOUR:

_ L'organon D'Aristote dans le monde Arabe, Librairie philosophigue , Paris 1969; seconde edition.

فهـــرس المـــوضـــوعـــــات